

يوربيدس وعصره



تأليف

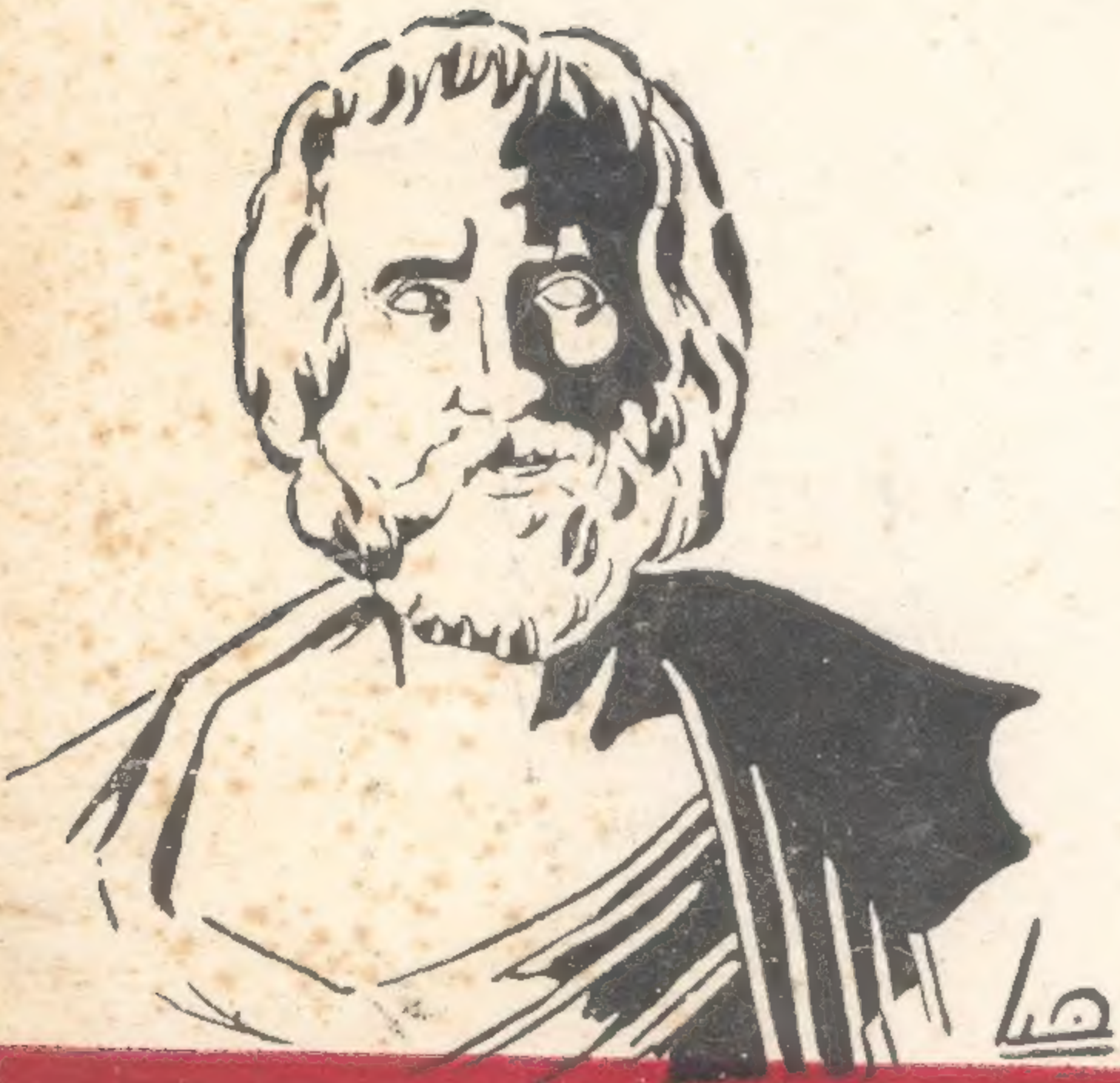
جلبرت موري

ترجمة

عبدالمعطي شعراوي

مراجعة

دكتور صقر خفاجة



الناشر

دار الفكر العربي

يورببندس وعصره

ياشراف
الإدارة العامة للثقافة
بوزارة التعليم العالي

تصدر هذه السلسلة بمعاونة :

المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية



يورب بیدیس وعصره

تأليف

جلبرت موری

مراجعة

دكتور محمد صقر خاجة

ترجمة وتقديم

عبدالمعطي شيراوي

الناشر

دار الفكر العربي

هذه ترجمة كتاب : Euripedes and his age
تأليف : G. Murry

الفصل الأول

كلمة تمهيدية

إن أغلب الكتب التي تصدر في هذه السلسلة تتناول موضوعات واسعة،
وموضوعات يشهد الجميع بأهميتها بالنسبة لعدد كبير من الجماهير في هذا العصر .
وعندما أخصص هذا الكتاب لدراسة أديب واحد فقط — بعيد كل البعد عن
عصرنا وعن حضارتنا ، يكاد لا يعرف عنه أكثر قراء هذه السلسلة شيئاً سوى
اسمه فقط — ذلك لا لشيء إلا لأننى أعتقد أن « يوريبيديس » رمز ذو دلالة كبيرة
تبقى تاريخ الإنسانية عامة، وذو أهمية بالغة بالنسبة لعصرنا خاصة، بغض النظر عن عظمته
كشاعر ومفكر ، وعن نجاحه المذهل ككاتب مسرحى ربما لا يجد له مثيلاً .

إن « يوريبيديس » الذى يروى عنه أنه ولد فى اللنى، وقدّر عليه أن يموت فى
اللىنى، كان — من أى ناحية تنظر إليه — رجلاً ذا تاريخ متقلب غريب الأطوار .
فهو كشاعر قضى مراحل عمره فى جو من المفارقات : كان محبوباً بوجه عام — وإن
لم يكن دائماً — لدى الشعراء ، مكروهاً من النقاد ؛ وهو كمفكر ما زال حتى
الآن يعامل من المحافظين والمتزمطين كما يعامل العدو الشخصى ، بينما يدافع عنه
ويمتدحه بصورة تفوق الوصف مختلف الأبطال الثوريين والمفكرين الأحرار .
وأخطر الصعوبات التي أحسست بها فى الكتابة عنه هى أن أضع فى تقديرى دون
إخلال بالتوازن أى شيء يمثل الحيوية الكاملة لشخصيته المتعددة الجوانب . لقد
دأب الكتاب المحدثون على أن يعتبروه عند دراسة أعماله، مفكراً هداماً، فإن فيرال
Verrall — أعظم النقاد المحدثين الذين درسوا يوريبيديس والذى لا أستطيع
أن أعبر عن مدى استفادتي من أعماله التي تعتبر الأولى من نوعها — إن هذا الناقد

قد أعطى لإحدى مؤلفاته عنوان « يوريبديدس الفكر الواقعي » Euripides the Rationalist وذهب إلى أبعد الحدود في تفسيره لهذه الصفة . وسار على نهج هذا الناقد تلميذه الفذ الألمى البروفسور جلبرت نورود Gilbert Norwood وفي ألمانيا سجل الدكتور نستلي Dr. Nestle سيرة الفكر يوريبديدس في كتاب « علمي رصين يقول فيه : « لقد كان كل ما هو روحاني منفراً له » ، لكن هذا الرأي بعيد كل البعد عن الصواب ، إذ إن أزوع ما وصلنا من روحانيات اليونان مستخلص من أعمال يوريبديدس . وكاتب آخر — هو ستيجر Steiger — يسوق لنا تشابهاً رائعاً بين كل من يوريبديدس وإبسن Ibsen ، ويعتقد أن الوسيلة الوحيدة لفهم يوريبديدس تتركز في دراسة واقعيته وتكريس نفسه كلية للحق . وإذا دارت بنا عجلة الزمن إلى الوراء قليلاً نجد أن المعجبين بيوريبديدس قد أحسوا نحوه بأحاسيس مختلفة كل الاختلاف . فعندما نادى ما كاولي Macaulay بأنه لا توجد مقطوعة قط في الأدب يمكن أن تقف نداً لمأساة « عابدات باكوس » فإنه دون شك لم يكن يفكر في الأسلوب العقلي أو الواقعي بل أحس برومانتيكية الشعر وسعره وبهجته ؛ وهكذا فعل ميلتون Milton وشيلي Shelley وبراوننج Browning . وقد عبر عن نفس الرأي النقاد الانجليز القدامى مثل بارسون Parson والمسلي Elmsley . فعلى الرغم من أن بارسون يعترف بأن ما يستطيع النقاد قوله ضد يوريبديدس يفوق بكثير ما يستطيعون قوله ضد أي شاعر آخر مثل سوفوكليس — مثلاً — إلا أنه يجيب بطريقة الملتوية للمهودة فيقول « إننا نعجب بالأول بينما نقرأ للآخر admiramur, hunc legimus Illum وبغض النظر عن أن المسلي يعتبر يوريبديدس مفكراً أكثر من أي شيء آخر فإنه يشير بطريقة عابرة إلى أنه كان شاعراً خلق ليناقض نفسه بنفسه . ففي رأي كل من بارسون والمسلي ، قد يكون شعر يوريبديدس جيداً أو غير جيد على السواء لكنه على أية حال شعر رقيق . ومرة أخرى نجد اثنيين من كبار النقاد

يقنأولان يوريبيديس كشاعر من شعراء المأساة ويصعدان أحكاماً خطيرة تختلف
كل الاختلاف في مضمونها عن أحكام النقاد الآخرين ؟ فأرسطو يعتبره « أكثر
الشعراء تراجيدية » وذلك على الرغم من أن أرسطو قد عاش في عصر لا يقيم
مسرحيات يوريبيديس نموذجاً عسرياً ، وعلى الرغم من أن أرسطو نفسه قد وجه
ليوريبيديس الكثير من النقد عن علم أو عن غباء في بعض الأحيان . أما جوته
Goethe فقد أعرب عن دهشته لما يلاقيه يوريبيديس من تحقير على يد
« الأرستقراطيين من علماء لغة بعد أن انقادوا وراء المهرج أريستوفانيس »
ويتساءل باصرار « هل أخرجت أمة من أمم العالم منذ عصره كاتباً مسرحياً يستحق
أن يكون خادماً له ؟ » Tagebrichern 22 November 1831 . يجب أن
نحاول بقدر استطاع أن نضع في تقديرنا كل هذه الاتجاهات المختلفة .

أما عن « يوريبيديس » الكاتب المسرحي فقد كان ذا حظ عجيب ، فقد قضى
سنوات عمره الطوال تقريباً مهزوماً في المنافسات المسرحية الرسمية . لقد أعجب به
أيما إعجاب بعض الفلاسفة مثل سقراط ، وتمتع بشهرة كبيرة في جميع بلاد اليونان ،
لكن القائلين على أمر الشعراء كانوا ضده كما أن إعجاب مواطنيه الآثينيين به كان
مشوباً بالضعيفة والحق .

يلوح أن يوريبيديس بعد موته قد اُحل المركز اللائق به . لقد استحوذ النجاح
على المسرح بصورة لا نجد لها من أي شاعر آخر من شعراء المأساة . ويرجع أن
مسرحياته قد لاقت نجاحاً شعبياً عندما ظلت تعرض في بلدان بعيدة عن بلاد
اليونان وبعد أن مضى على نظمها ستة قرون . لقد أثر على كل الصوره السامية
في الأدب اليوناني سواء كان نثراً أم شعراً ، ولقد اقتبس الأدباء الذين جاءوا
بعده من أعماله أكثر مما اقتبسوا من أعمال أي شاعر من شعراء المأساة الآخرين .
بل إننا إذا استعدنا الكلمات النادرة التي وردت في المعاجم لظهر واضحاً أهم

قلنا اقتبسوا من أعماله أكثر مما اقتبسوا من أعمال كل شعراء الأساطير الآخرين
 مجتمعين . لقد وصافنا من أعماله تسع عشرة مسرحية في مقابل سبع مسرحيات لكل
 من أيسخولوس وسوفوكليس ؛ وبكفى ذلك للدلالة على عظمته . وأن الحظ الذي
 حرمه من الجوائز طيلة حياته قد عمل جاهداً فيما بعد على فتح آفاق جديدة للنجاح
 الذي لم يستطع الحظ أن يعترض طريقه في هذه المرة . زاد عدد قراء يوريبيديس
 بدرجة كبيرة جداً لأنه كان سهلاً — أو لأنه كان يظهر هكذا — بينما أهملت
 أعمال الشعراء الذين جاءوا قبله بسبب صعوبتها . لقد بدأت على يديه اللغة اليونانية
 الأتيكية في الوصول إلى الصورة التي ظلت عليها لمدة ألف عام كلفة أدبية مميزة لشرق
 أوروبا ، وكأداة للحضارة رمز لها . لقد كان مورداً للأسلوب الأتيكي والأمثال القديمة
 ومنها لا ينضب للخطباء الغربيين بالاقتراس . وفي أثناء ذلك فقدت أشعاره الغنائية
 ألقائها ومعانيها لأن القارئ كان قد نسي منطق اللغة اليونانية في أثناء القرن الخامس
 ولم يعد قادراً بعد على قراءة الأشعار الغنائية قراءة صحيحة . كان عنصر الإثارة
 الواضح في مسرحياته لا يزال محتفظاً بما كان له من تأثير ولكن لم يكن هناك
 من يدرك وجه الخلق في صنيعة : الولع بدراسة الشخصية ، المهارة في الربط
 أو الفصل بين المناظر ، والسلطة التي تمتع بها الجوقة التي تعتبر أبداع وسائل الفن
 المسرحي عند اليونانيين . لقد كانت مسرحياته من نوع أقلع الشعراء عن نظمه
 في ذلك الحين ، لذا أخرجت ضمن الممارسات الخطابية أو المشاهد الاستعراضية .
 حدث أيضاً ما يشبه ذلك بالنسبة للأفكار التي عالجها في أعماله ، سمع إن شئت
 فلسفة أودينا ، فنزاعها قد أصبح غامضاً ، لكن تأثيرها كان قوياً على كبار الفلاسفة
 في القرن الرابع ، فمن المحتمل أنهم قد فهموا جانباً واحداً على الأقل من شخصية
 يوريبيديس : أما العبارات التي اقتبسها عنه الكتاب بصورة شائعة والتي نقلها
 كاتب عن كاتب في عصور التدهور فأغلبها لا يعبر عن أروع أفكار يوريبيديس ،
 إذ إنها فقدت جزءاً من قيمتها بانفصالها عن بقية النص فجاءت أفكاراً مألوفة

في بعض الأحيان أو يمارض بعضها بعضاً في أحيان أخرى، كما هو طبيعي بالتعبير
للشذرات المسرحية، وذلك على الرغم من أن معظمها تعبيرات بسيطة واضحة.

لقد كان اليونانيون في العصور المتأخرة يعشقون التعبير الواضح، وكان الموضوع
Sapheneia أهم مميزات الأسلوب في العصر الذي عاش فيه يوريبيديس وظل على
الدوام الأمل للنشود في الربطوريقا اليونانية. وفي الواقع أن ما كان يقصده الرجل
اليوناني بكلمة rhetorike هو العكس تماماً لما يقصده الرجل الإنجليزي اليوم
بكلمة rhetoric فقد كان من أهم مقومات الربطوريقا عند اليونان: التفكير
بوضوح، ترتيب الموضوع تحت عناوين شكلية، وأن تكون كل فقرة مترابطة
الأجزاء وكل جملة معبرة بدقة وبساطة. لقد بدأ هذا الاتجاه منذ العصور
الكلاسيكية ولم يعمل على تقدمه أي كاتب كلاسيكي أكثر مما فعله يوريبيديس...
هنا كان القدر عابثاً للمرة الثانية، فالأجيال التي لم تكن قادرة على فهمه قد أحبت
لوضوحه، لكن جيلنا — الذي كان عليه أخيراً أن يفهمه — قد صدم بهته
الحقيقة. إننا لا نعجب كثيراً بشاعر إذا كان هذا الشاعر واضحاً، ونكرهه إذا
كان متزمتاً؛ إننا قراء أذكاء، سريعو البديهة، لدينا الاستعداد لأن نشعر بالتعلق
والإغراء عندما يعترض طريقنا بعض الغموض؛ فالتلميح الفلسفي — وليس الأسلوب
العقلي البحت يعلى من شأن شاعر. على أي حال نحن نشعر بملل مريع نحو «أولاً...
وثانياً... وثالثاً...» ونحو تقسيم الأمور إلى «من ناحية... ومن ناحية
أخرى». إن يوريبيديس يصر على أن يقدم لنا كل هذا، بل وأكثر من
ذلك بكثير.

هذا هو الحائل الضخم الذي يحول بيننا وبينه. فيما عدا ذلك ما علينا إلا أن
نلقى نظرة عابرة في سجل التاريخ فس نجد في يوريبيديس رجلاً ليس عصرياً بمعنى
الكلمة — فسحره في قدمه وصرامته — بل رجلاً يدور في تفكيره نفس

الشاكل ونفس الشكوك والمثل العليا التي تدور في تفكيرنا ، منجد فيه رجلا
أحسن بنفس الرغبات ونفس النزوات التي أحس بها عدد كبير من رجال العصر
الحاضر وخاصة الشبان منهم . ولا أقول الشبان لأنهم أكثر ذكاء من الشيوخ
لأنهم أقل حكمة منهم ، بل لأن الشاعر — أو الفيلسوف أو المناضل من أجل
نشر مبدأ أو عقيدة — الذي يعيش مندجاً مع من حوله من البشر يكون مستعبداً
لأنه تكلم أنفاسه أو أن يساق إلى الموت وهو في مستقبل حياته ؛ وطالما ظل هذا
الشاعر أو الفيلسوف على قيد الحياة فلدينا — أو لدى معظمنا — القدرة على
تهم يوريبيديس .

إذن ما هو المنهج الذي تتبعه لتتقرب من يوريبيديس ؛ ليس من المجدي أن
تقتدي إليه مباشرة عن طريق المذاهج القياسية الحديثة ، بل يجب علينا أن نراه
في نفس البيئة التي عاش فيها . فكل رجل ذي حيوية حقيقية يمكن رؤيته
كنتيجة لقوتين : فهو في بادئ الأمر طفل لجيل معين ولجتمع معين ولعرف
معين ، فهو طفل لما قد نسميه في كلمة واحدة التقاليد ، ثم هو بعد ذلك متمرد —
بدرجة أو بأخرى — على تلك التقاليد ، والتقاليد السامية تخلق متمرداً سامياً .
وإن يوريبيديس ولید تقاليد رفيعة صارمة وهو — جنباً إلى جنب مع أفلاطون —
أعنف المتمردين على هذه التقاليد .

ليس هناك أي تناقض في هذا الكلام . لا يوجد أبداً تقليد كامل لا يحتاج
إلى تنقيح ، وما ظهر كاملاً فهو إنما يمر مروراً طابراً بفترة من السلم أو الانتصار
أو توازن القوى . قد تهدأ الإنسانية لفترة ما ولكنها تعلم جيداً أن عليها أن
تتقدم ، فالهدوء الأبدي قد يكون الموت بعينه . ويظهر التزمثون المتطرفون في أسى
ضرورة عندما يجدون أنفسهم مضطرين للدفاع عن مبادئهم ضد القوى التي ترغب
في القضاء على هذا المبدأ ، وهكذا أيضاً يظهر التقليد في أجل صورة عندما يتعرض

لا اعتداء أو هجوم لا عندما يعتنقه أو يسانده الجميع . ومعنى ذلك أن التقليد يحاول
بني أثناء صراعه أن ينفذ إلى أعماق ذاته، وأن يستعرض كل ما يحتويه من معانٍ أو بمعنى
آخر أن النصر الأكبر الذي يحرزه التقليد هو أن يخلق ثواراً شرفاء فاضلين .
والتقاليد اليونانية التي كانت سائدة في القرن الخامس قبل الميلاد — أزهى عصور
أثينا — لم تحقق قط أنواعاً غير عادية من التقدم في أغلب مراحل الحياة الإنسانية،
بل وهبت الخبرة لطائفة غير عادية من النقاد والثوار . فعظم الذين يقرءون أفوال
أفلاطون الرائعة التي يتهم فيها على مدينة أثينا ذات الحكم الديمقراطي يشعرون
من خلالها بتلك الحقيقة الجامعة :

« لا يوجد مكان ما قد شجع فيلسوفاً مثل أفلاطون مثلما شجعت أثينا وعلمته
كيف يدرك تلك الأخطاء ويتخيل تلك للث . »

إننا اليوم نعيش في عصر هو في الواقع رد فعل لعصر عظيم آخر ، عصر أنتج
أعمالاً فنية خالدة وأخرى أدبية رفيعة متعددة ، كأن مآثره في ميدان العلم والاختراع
منقطعة النظير ، بل إن أعظم إنتاجه قد يظهر في رفع مقاييس الواجب العام وصنع
القانون والمجتمع بصبغة إنسانية وبعث مثل عليا في السياسة الداخلية والخارجية .
إن العصر الفيكتوري كان يشبه — وإن كان هناك اختلافات بينه — عصر بركليس
في حاجته إلى اختبار الشخصية ، في اندفاعه وتفاؤله وروحه الرياضية الجريئة ، في
تفاقه الفطري ، وفي فشله في الوصول إلى حل قاطع عند التفكير في مشاكله . وفي
معظم النقد السائب بقدر كونه بعيداً عن الخدقة أو الغباء — لمظاهر العصر الفيكتوري
قد يحس الإنسان وكأن روح العصر الفيكتوري نفسها تتحدث فالباقد يقيس هذه
للمظاهر الفيكتورية بمقياس فيكتوري ، فهو لا يعيب عليها لأنها اتجهت اتجاه معيناً ،
بل لأنها لم تتقدم تقدماً كافياً ولأنها لم تنجز الأغراض التي بدأتها ، ولأن المبادئ التي
نادت بها والمقاييس التي ادعت أنها تتبعها جاءت بعيدة كل البعد عن الكمال الذي

كانوا يتوقعونه . إن يوريبيديس - مثلنا - عاش في عصر امتاز بالنقد ونبقه عصر
امتاز بالحركة والعمل ، وهو مثلنا أيضا قد قبل - بالنسبة للجانب الأكبر - المقاييس
العامة التي ارتكزت عليها الحركة والعمل ، لقد رضى عن المثل التي تصورها
الآثينيون فيما يتعلق بحرية الفكر وحرية الكلام ، بالديمقراطية ، « بالفضيلة » ،
وبالوطنية ، ولكنه اتهم الآثينيين المعاصرين له بعدم التمسك بتلك المثل .

لقد تحدثنا عن التقليد على أنه شيء متجانس ، لكنه في الواقع بالنسبة للشاعر
أو الفنان - يحتوى على جانبين مختلفين كل الاختلاف . فهناك مجموعة من العرف
السائد يقوم عليها فنّه ، ومجموعة أخرى من المعتقدات السائدة يقوم عليها تفكيره
المجموعة الأولى من شأنها إظهار الجمال ، والثانية من شأنها إدراك الحقيقة .

وهناك اختلاف نوعى بين هاتين المجموعتين من التقاليد يحس به كل فنان .
سواء كان ناقدا للتقاليد أو ساخطا عليها . فوقف التقليد سلبى للغاية بالنسبة للأغراض
العلمية ، فإن كانت الأرض تدور حول الشمس - وهى حقيقة واقعة - فإن هذه
الحقيقة لا تنقص شيئا على الإطلاق إذا كانت معظم الأجيال قد اعتقدت عكس
ذلك ، فالباحث عن الحقيقة - بقدر اختصاص هذه الحقيقة - ينبذ أى تقليد دون
أدنى تردد . والموقف يختلف بالنسبة للفن ، فالفن من واجبه أن ينقل رسالة ما من
شخص إلى آخر ، وكما أنك لا تستطيع أن تتحدث مع رجل آخر إلا بلغة يعرفها كل
منكما فإنك أيضا لا تستطيع إلا أن تلجأ إلى اتجاهه الفنى عن طريق تقليد سائد معين .
فإن الترقب الطبيعى للشخص - سواء حاولنا أن نرضيه أو نبعث فيه الدهشة ، سواء
أردنا أن نفوقه أو نتفوق عليه - هذا الترقب يعتبر دائما عنصرا جوهريا فى بعث
التأثير الفنى . ونتيجة لذلك فإننا لا نستطيع أن نتجاهل التقاليد .

هذه الظاهرة الميزة غالبا ، تظهر بصورة واضحة فى صنعة الفنانين المختلفين .
قد يوجد شاعر سباق لعرض مفاهيم جديدة فى التفكير وخارج فى نفس الوقت على

الأصول الفنية مثل والت وريتمان Walt Whitman عدو التقاليد بنوعيتها ؛ وشاعر آخر قد يكون متراخيا ومتهاونا في فنه لكنه تقليدى في تفكيره — ولا داعى لإعطاء أمثلة ؛ وإن كان هناك بعض شعراء نستطيع أن نميزهم بوضوح مثل شيلي Shelley وسواينبيرن Swinburne إذ تذخر أعمالهم بالأفكار الثورية بينما يمتاز فقههم بالروعة والإتقان : فالأفكار جريئة غير مألوفة والقالب الفنى تقليدى متطور حتى وصل إلى صورة أكبر روعه من الأصل .

إن يوريبيديس — فى رأى الشخصى — يتبع الطائفة الأخيرة من الشعراء إذا استثنينا بعض ما يسمى « بالبراءات » فيما يتعلق بالوزن فى أشعاره . فهو فى أفكاره ناقد معطلق كالسهم وفى فنه فنان تقليدى لدرجة كبيرة ، يلوح أنه قد أحب ذلك الجود الشديد الذى امتاز به القالب الفنى الذى صاغ فيه أعماله . لقد طور قدراته الذاتية بوسائل لم تكن تخطر على بال أحد ، لكنه لم يحطم ذلك القالب الفنى أبداً ولم يترنح فى عمل بلا قالب أو فى واقعية مجردة . إن آخر مآسيه وأعظمها فى عدة وجوه هى مأساة « عابدات باكخوس » التى وضعها فى قالب فاق فى صورته التقليدية — طبقاً لما لدينا من أدلة — كل أعماله الأخرى .

هذه إذن هى الأضواء التى أقترح أن تلقى على شخصية يوريبيديس لكي نراه على ضوءها . ثم إن علينا — ونحن نحاول أن ندرس تاريخ حياته — أن نتخيله واقفاً أمام منظرين خلفيين كل منهما يختلف بحسب نظرنا إلى يوريبيديس كفكر أو كمجرد فنان . علينا أولاً أن نعرف شيئاً عن العرف السائد فى التفكير الذى عمل على خلق يوريبيديس ، ألا وهو البيئة التى وجدت فى أثينا فى القرن الخامس قبل الميلاد ، وأن نلاحظ كيف عبر عنه وكيف تمرد عليه . ثم علينا أن نعرف بعد ذلك ما هى المأساة اليونانية وما هى الشعائر الدينية والتقاليد التى حددت معالمها ، وما هى القوة الخفية التى حافظت على حيويتها . وعلينا أن ندرس أيضاً المنهج الذى استخدمه يوريبيديس فى تطبيق طريقته التى اختارها للتعبير فظهر ملتزماً للأصول الفنية للمأساة ومحوراً — فى نفس الوقت — لروحها .

الفصل الثاني

مصادر عن حياة يوريبيديس ، الذكريات التي ظلت باقية
حتى القرن الرابع ، الظروف التي أحاطت به في شبابه ،
أثينا بعد الحرب الفارسية ، السفساثيون الكبار .

ليس في الإمكان — إلى حد ما — أن نسجل تاريخ حياة يوريبيديس ، وذلك
السبب بسيط هو أنه عاش فترة طويلة جداً . ففي أيامه فقط بدأ الكتاب في تدوين
التاريخ ، فلقد كان هيرودوت « أبو التاريخ » معاصراً له . لقد بدأ الكتاب في الحقيقة
بتسجيل الأحداث الهامة ولم يخطر ببالهم قط أن حياة أي فرد كانت جديرة بالمناعب
التي تتطلبها وتسجلها . وكتابة تاريخ حياة الأفراد لم تظهر في عصر يوريبيديس
ولا في العصر التالي لعصره ، بل ظهرت تقريباً في العصر الثالث حين كرس تلاميذ
كل من أرسطو وأبيقور حياتهم لبحث وتسجيل سير أساتذتهم . لكن كتابة
تاريخ حياة الأفراد بالمعنى المعروف لدينا الآن وهو تتبع حياة الشخص عاماً بعد عام
مصحوباً بتواريخ ثابتة ووثائق مادية — لم تقم له قائمة قط في العصور القديمة .
قد نجد مؤلفات تتناول مآثر الآلهة أو أعمال الأبطال ، وقد نجد أيضاً مقالة للتورخ
الروماني تاكيتوس Tacitus « سيرة أجريكولا Vita Agricola » إن كلامنا
هذه المؤلفات يختلف عن المؤلف الآخر في ناحية من النواحي ولكنها جميعاً
تختلف اختلافاً يديناً عن أية سيرة من السير الحديثة ، هذا الاختلاف هو عدم
اكتمال السيرة من جميع النواحي فجميع « السير » القديمة بوجه عام تتناول مجموعة
من الأعمال العظيمة فقط أو مجموعة من الأقوال أو المناقشات الماثورة ، إنها تتناول
السنوات الأخيرة من حياة الشخص أو في أغلب الأحيان السنة التي توفي فيها فقط .

إن تواريخ وفاة عظماء الرجال في العصور القديمة معروفة جيداً ، إذ إن وفاة شخص عظيم كان يعتبر حادثة لا تنسى . لكن الطفل لم يكن يولد عظيماً وكذلك لم يكن أغلب الشبان عظماء إلا إذا استثنينا بعض المجتمعات الأرستقراطية مثل كوس Cos التي سجلت بدقة تواريخ ميلاد الطبيب العظيم هيبوكراتيس Hippocrates . وعلى ذلك لم يصلنا سوى تواريخ ميلاد فئة قليلة من الأفراد ، إذ طغى النسيان على السجلات الأولى من حياة أغلب عظماء الرجال في العصر القديم كما فقد أيضاً إقتاجهم للبكر . وهذه هي الحال مع يوربيديس .

كان التاريخ في الفترة الأخيرة من العصور القديمة يعتبر فرعاً من فروع « الفنون الجميلة » فكان لا يتوخى الدقة التامة في تدوين الحقائق ، بل كان يكتفى بتسجيل التاريخ الذي « ازدهر » فيه الشخص . وفترة « الازدهار » هذه كانت تحدد بطريقة تقليدية ، إما بوقت صدور أعظم أعمال الشخص وإما بالسنة التي بلغ فيها الأربعين من عمره . وخير مثال لتلك الطريقة التي كان يتبعها القدماء هو تحديد العام الذي ولد فيه يوربيديس . كان نظام التاريخ لدى اليونانيين مشوشاً : فقبل كل شيء لم يكن هناك حقبة محددة يبدءون منها التاريخ ، وحتى إذا وجدت لديهم هذه الحقبة المحددة فإن النظام العددي الذي كان موجوداً قبل اكتشاف الأرقام العربية كان لا يقل صعوبة عن التعبير بالحروف الهجائية عن الأعداد في هذه الأيام مما جعل من الصعب التعبير عن أبسط الأعداد . وعلى ذلك فقد كانت الخطة التعليمية العادية هي تجميع الحوادث في نظام معين ليس من طابعه الدقة التامة ، بل كان هذا النظام يتكون بطريقة تقريبية ليكون له أهمية رمزية وليستقر في الذاكرة بسهولة .

وعلى سبيل المثال ، لقد ارتبط شعراء المأساة الثلاثة الكبار بذكرى معركة سلاميس التي تصور النصر العظيم في عام ٤٨٠ ق . م . في أثناء الحروب الفارسية . فأبسخولوس حارب بين صفوف المشاة في هذه المعركة وسوفوكليس رقص على رأس

مجموعة من الصبية في احتفالات النصر. وأما يوريبيديس فقد ولد في جزيرة سلاميس. بعينها في نفس اليوم الذي وقعت فيه المعركة. إننا لا نعرف بالتأكيـد مصدر تلك الرواية الطريفة، ولكن وصلنا تاريخ آخر لمولد يوريبيديس مدون في سجل قديم جداً يعرف باسم « نقش فاروس » Marmor Parium والذي اكتشف في القرن السابع عشر في جزيرة فاروس والذي يرجع تاريخ تدوينه إلى عام ٢٦٤ ق. م. يحدد هذا النقش مولد يوريبيديس بعام ٢٨٤ ق. م. ولما كنا لا نستطيع أن نصل إلى برهان يثبت لنا عدم صحة هذا التاريخ، ولما كان ذلك النقش هو أقدم النقوش التي وصلتنا، فقد نكون على حق عندما نقبل هذا التاريخ دون تعليق.

يوجد في بعض المخطوطات التي تحتوي على مسرحيات يوريبيديس تعليقات تقليدية قديمة مخطوطة في الهوامش وحول النص نفسه، هذه التعليقات تعرف باسم Scholia « سكوليا ». بعض هذه التعليقات كتبها أدباء عصر الاسكندرية الذين عاشوا في القرن الثاني قبل الميلاد وبعضها الآخر يرجع تاريخه إلى العصور الرومانية في أثناء القرون الأولى بعد ميلاد المسيح، والبعض الآخر قد دون في أثناء القرن الحادي عشر الميلادي أو حتى بعد ذلك أيضاً. من بين هذه التعليقات وصلتنا وثيقة قديمة كل القدم تعرف باسم « حياة يوريبيديس ونسبه ».

وصاحب هذه الوثيقة مجهول وتقرشها مشوهة. أضيفت إليها أو حذفت منها عبارات عديدة بواسطة الأفراد المختلفين الذين امتلكوها أو قاموا بنسخها في فترات متباينة. لكننا نرى أن معلوماتها مستمدة من مصادر قديمة وخصوصاً من تلك الوثيقة التي تناولت حياة يوريبيديس والتي كتبها شخص ما يعرف باسم ساتوروس Satyrus — وهو كاتب من أتباع مدرسة المشائين أو المدرسة الأرستطاليسية — قبيل نهاية القرن الثالث قبل الميلاد. ولقد اعتمد على نفس المصدر كل من الكاتبين الرومانيين فارو Varro وجيليوس Gellius كما تأثر به

أيضاً سويداس Suidas عندما تعرض لتاريخ حياة الأفراد في القاموس اليوناني القديم الذي يعرف بنفس الاسم ، والذي يرجع تاريخه إلى القرن العاشر الميلادي ، وإن كان سويداس قد اعتمد أيضاً على مصدر أفضل وأقدم من المصدر السابق وهو « التاريخ الأتيكي » الذي كتبه فيلوخوروس Philochorus .

إن فيلوخوروس مؤرخ حوليات في أوائل القرن الثالث قبل الميلاد . كان يتصف بالحرص والنظام ، ويعتمد على وثائق رسمية ويتحرى الحقيقة في كتاباته . لكل عمله الرئيسي تسجيل كل ما يتعلق بأثينا بصفة عامة : من تاريخ وأساطير واحتفالات وعادات ، لكنه كتب مقالات خاصة متعددة من بينها واحدة « عن يوريبديدس » . أما ساتوروس فقد كتب سلسلة من المقالات تناول فيها سير مشاهير الرجال . ولقد نالت هذه السلسلة شعبية كبيرة حينذاك . ومنذ عام ١٩١١ م أصبح لنا أن نقدر الأسباب التي من أجلها نالت هذه السلسلة تلك الشعبية الكبيرة . إذاً إن شذرات من هذا العمل تتعلق بحياة يوريبديدس قد اكتشفت في مصر بواسطة كل من الدكتور جرنفل Grenfell وهانت Hunt ونشرت في المجلد التاسع من مجموعة برديات البهنسا Oxyrhynchus Papyri الذي يشرف على إخراجه هذان العالمان . وتظهر هذه السيرة على شكل حوار ، ومن الواضح أنه حوار بين رجل وامرأة . إنها مجموعة ضخمة من الاقتطفات والنوادر ولحات سريعة في النقد الأدبي ، كل ذلك يمتزج امتزاجاً كاملاً ويظهر في صورة ثقافة وفكاهة وبطولة لا يكثر صاحبها بالحقيقة التاريخية . ومن الواضح أن ساتوروس لم يكن معجباً بالحقائق كما هي بينما كان معجباً بالنودر . فلقد كان مهتماً كل الاهتمام بالأسلوب الأدبي لكنه لم يهتم بالتاريخ ولم يعرفه . ولكي نوضح ذلك يجب أن نضع في تقديرنا الاعتبارات التالية :

كان يوريبديدس دائماً عرضة لهجوم شعراء الملهاة أكثر من أي شخص آخر في

العالم القديم . ونحن نلاحظ أن أخطيب الأقاصيص التي يزويها ساتوروس عن يوريبديدس لم تكن سوى نواذر أطلقها خوله شعراء اللهانة فتشكلت على هيئة خفائق تاريخية . ففي ملهامة أريستوفانيس للمسماة باسم « النساء في عيد الشمو فوريا » — مثلا — تجتمع النسوة في أثناء ذلك الاحتفال الخاضع بالنساء فقط ويتفقن على قتل يوريبديدس لأنه جعل الحياة معقدة بالنسبة لمن بعد أن أدخل دراسة شخصية المرأة في المسرحية اليونانية ، ويكتشف يوريبديدس مؤامرة النسوة فيحرض أحداً فارب زوجته على الذهاب إلى ذلك الاجتماع للدفاع عنه . ولما كان حضور الاجتماع محرماً على الرجال فإن ذلك الرجل المعجوز يذهب متخفياً في زي امرأة ويدافع عن يوريبديدس بطريقة بعيدة كل البعد عن اللباقة كادت أن تودي به إلى الهلاك . وبعد مشاهد مليئة بالسخرية الرائعة يعقد يوريبديدس معاهدة بينه وبين نساء أثينا . ومن العجيب أننا نجد أن كلا من « حياة يوريبديدس ونسبه » وجيليموس — بل وحتى ساتوروس نفسه — يروي هذه القصة على أنها حقيقة تاريخية . ونحن نعلم أنها من اختراع شاعر هزلي وحتى إذا كنا لا نعرف ذلك فمن المؤكد أننا سوف نراها كذلك . وهناك نوع آخر من الأقاصيص الأسطورية يكون جزءاً كبيراً جداً من التاريخ الذي كتبه ساتوروس . في مسرحية أريستوفانيس للمسماة « بالصفادع » (سطر ١٠٤٨) يوجد مشهد يصور يوريبديدس وهو يدافع عن مسرحياته ضد هجوم أيسخولوس ! . ويحدث في هذا المشهد أن يتهم يوريبديدس بأن له خبرة شخصية بجميع المواقف المختلفة التي يرتكبها أبطال مسرحياته .

وتنتشر هذه الفكرة ونجد أن الأقاصيص ترسم شخصيته على أنه كان في حياته زوجاً مخدوعاً مثل ثيسيوس Theseus أو بروقيوس Proteus ويستشهد مؤلفها ببعض الآيات التي وردت في مآسى يوريبديدس ، أو على أنه كان زوجاً لاثنتين في آن واحد مثل نيوبتوليموس Neoptolemus وأن واحدة منهما كانت تدعى Choirile « الشبيهة بالخنزير » وأن كلاهما كانت أسوأ من الأخرى ، أو أن

جسده قد تمزق إربا. بوساطة كلام الصيد مثل أكتايون Actaeon أو بوساطة
نساء شرسات مثل بنتوس Pentheus .

ويوجد شيء من نفس التقبيل في أصل النادرة المشهورة عن والدة يوريبيديس
تلك النادرة التي ذكرها أريستوفانيس ثم رددتها جميع « سيد » يوريبيديس على
أنها حقيقة واقعة ؛ وإن كنا نعلم من فيلوخوروس أنها بعيدة كل البعد عن الحقيقة .
هذه النادرة تربط بين والدة يوريبيديس ونبات برى شبيه بالحشائش وينمو من
تلقاء نفسه ولا يتناوله الإنسان إلا في زمن المجاعة — أو بينها وبين الخضروات
البرية بوجه عام وإذا توخينا البساطة فإن هذه النادرة تعنى أن والدته كانت
« بائنة خضروات » . وأنها مجرد نادرة أيضاً حين يتكلم البعض عن نبات
البنجر (انظر : أهل أخارناى سطر ٨٩٤ ، الضفادع سطر ٩٤٢) . يطلب أحد
الرجال من يوريبيديس أن يحضره :

نباتات البنجر الطازجة من حبر أمك (أهل أخارناى سطر ٤٨٧) أو قد
نسمح أنه :

يعامل النساء بطريقة وحشية مثل :

النباتات البرية التي كانت تحيط بمهده .

(النساء في عيد الشمو فوراً سطر ٤٥٥)

وعندما يبدأ أحد الأشخاص في الاستشهاد بشعر يوريبيديس يصبح
صديقه قائلاً :

لا . . . لا . . . بحق السماء . . . لا تذكرني بنبات البنجر .

(الفرسان سطر ١٩)

وهناك بيت في مسرحية « ميلانيبي العاقلة » ليوريبيديس يقول : « إن هذا ليس قولي بل هو قول والدتي » . لقد اقتبس هذا البيت بكثرة تفوق أى بيت آخر .

نحن نعلم أن ميلانيبي Melanippe — بل وأمها أيضاً — كانت متخصصة في الأعشاب الفعالة والحشائش الطبية . لقد استبدل القدماء والدته هذه البطلة بوالدة يوريبيديس ، والنباتات الفعالة بإحدى الخضروات السكرية ، وبهذه الطريقة أخذت الأقصوصة شكلها الأخير .

ولنطرح الآن جانباً ذلك الضباب الذى نتج عن سوء الفهم وعن تلك الأقاويص التى كانت تروى دون اكتراث ، ولنحاول أن نصل إلى الطريقة التى اتبناها مصدرنا الموثوق به — فيلوخوروس — في جميع المعلومات عن يوريبيديس . لم يكن لديه معلومات مدونة تقريباً ، لم يكن لديه مجموعات من الرسائل أو الأوراق الخاصة كتلك الأوراق التى تستخدم في كتابة إحدى السير فى عالمنا الحديث . ومع ذلك فقد استطاع أن يطلع على السجلات العمومية التى كانت تسجل المناقشات للمسرحية التى كان قد جمعها ودونها أرسطو وتلاميذه ؛ واستطاع عن طريقها تحديد تواريخ عرض مسرحيات يوريبيديس وخصوصاً تاريخ عرض أول مسرحية له وتاريخ أول انتصار وما أشبه ذلك ومن المحتمل أيضاً أنه وجد بعض النقوش العمومية التى ورد فيها اسم الشاعر لأن القوائم الخاصة بعصره كانت فى أغلب الأحيان تنقش على الأحجار وتوضع فى الأماكن العامة . وكان هناك أيضاً صورة نصفية للشاعر وهو فى سن متأخرة ؛ إنها صورة طبق الأصل تقريباً وإن ظهر الخيال فيها طفيفاً ؟ إنها تصور وجهاً مسنناً عليه مسحة من الجمال وشعراً غير كثيف وشفتين تبدليان قليلاً . من هذه المصادر استمد فيلوخوروس الحقائق عارية فكان عليه حينئذ أن يعتمد أيضاً على الذكريات العائرة التى ظلت تروى فى أيامه . فإذا كان

فيلوخوروس يكتب في الفترة بين عامي ٣٠٠ — ٢٩٠ ق . م . تقريباً فما كان هناك شخص على قيد الحياة يذكر رجلاً توفى في عام ٤٠٦ ق . م . ربما كان يوجد رجال يبلغون السبعين من العمر تحدث آباؤهم إلى يوريبيديس وعرفه أجدادهم جيداً . وهكذا يظهر فيلوخوروس وكأنه قد ضرب — لحسن الحظ — على الوتر الحساس في تلك الذاكرة الواعية الدكية التي ساعدتنا على فهم ذلك الرجل العظيم . لكنه في الحقيقة لم يفعل ذلك . فأغلب هذه الذكريات تتعلق بالشاعر يوريبيديس وهو في سن متأخرة ، كما أنها ذكريات غير جوهرية . نحن نسمع أنه كان ذا لحية طويلة وأن وجهه كان مليئاً بالشامات (الهجوات) ، وأنه كان يقضي معظم أوقاته منفرداً وكان يكره الزيارات والاجتماعات ، وأنه كان يقتنى أعداداً هائلة من الكتب وكان لا يتحمل النساء ، وأنه كان يعيش في جزيرة سلاميس في كهف ذي فمحتين يطلان على مناظر خلابة — وهذا لا يعتبر تطرفاً كبيراً إذ إن كهفاً جميلاً يحتمل أن يكون أكثر راحة من أغلب للنزل اليونانية في ذلك الوقت — وفي ذلك الكهف كان يستطيع الإنسان أن يراه وهو « يقضي أياماً طويلة معتزلاً يفكر ويكتب ، لأنه كان يحترق كل ما هو ليس عظيماً وسامياً » . إن كل هذه الذكريات لا تزيد عن ذكريات طفل — بل طفل مشوش التفكير — يراقب ذلك الرجل العظيم من بعيد .

أما ما وصلنا واضحاً من الحقائق فهو قليل . لقد عاش يوريبيديس سنواته الأخيرة في صحبة عدد قليل من الأصدقاء ؛ كان منيسيولوخوس Mnesilochus صديقاً حميماً له ؛ ومنيسيولوخوس هذا كان والد زوجته أو أجد أقاربها ؛ وكفيسيغون Ke hisophon — خادمه أو سكرتيه — كان صديقاً له أيضاً . لكننا لا نسمع أن سقراط كان من بين أصدقائه علماً بأن لكل منهما فضلاً كبيراً على الآخر . فسقراط لم يكن يذهب قط إلى المسرح إلا عندما كانت تعرض مسرحية ليوريبيديس وكان سقراط مستعداً لأن يبذل أقصى جهده لمشاهدة مسرحيات (٢ يوريبيديس)

يوربيديس ولو أدى ذلك إلى أن يقطع الطريق من أثينا إلى ميناء بيرايوس سيراً على الأقدام . لكنه من الواضح أن كلا منهما كان ذا حيوية وقدرة على الابتكار ، كما كان يستطيع كل منهما السيطرة على مجلته وإن لم يتفوق أحدهما على الآخر في مدى قدرته على تحمل أصدقائه له . . . وعن لا نجد يوربيديس يتحدث أبداً إلى سقراط في محاورات أفلاطون .

وفي ذلك الوقت نقي بعض أصدقاء يوربيديس القدامى من أثينا . أما السفسطائي الكبير بروتاجوراس فقد قرأ كتابه المشهور « عن الآلهة » في منزله يوربيديس ، ولكنه توفي في ذلك الوقت غرباً في البحر ، كما قد توفي منذ فترة طويلة أستاذ يوربيديس أنا كساجوراس . ولقد وجد بعض الفنانين الشبان في شخصية يوربيديس صديقاً لهم . وكان من بينهم تيموثيوس Timotheus ، ذلك الشاب اليوناني المؤلف للموسيقى الذي اتهم بإفساد الموسيقى اليونانية في ذلك العصر بما أتى به من أسلوب خلاب وابتكارات جريئة ، شأنه في ذلك شأن أغلب الموسيقيين المبتكرين . لقد مني أول عرض له في أثينا بفشل ذريع . وكان هذا الأيوني العاطفي — فيما نعلم — على وشك الانتحار عندما ذهب إليه الشاعر المخضرم يوربيديس وشجعه . لقد كان عليه أن يصمد أول الأمر أمام عبارات الاستياء التي سرعان ما انقلبت إلى عبارات استحسان وإعجاب .

هناك حقيقة واضحة ثابتة ؛ إنها تلك الضغينة الأبدية التي كان يكنها شعراء الآلهة نحو يوربيديس . فمن بين الإحدى عشرة ملهاة التي وصلتنا من ملاهي أريستوفانيس نجد أن ثلاث ملاء بأكملها تتحدث عن يوربيديس ، وليس هناك واحدة من الملاحى الباقية تتجنب الاختباك به أو التعرض له . إننا لا نجد مثيلاً لهذه الظاهرة في كل تاريخ الأدب : ألم يوجد شاعر تراجيدي قط — أو أي شاعر — استطاع أن يركز على نفسه عام بعد عام حتى بلغ الثمانين من عمره الانتباه

بمساخر لجميع المواهب الشعبية ؟ وكيف لم يشعر الجمهور الآثني بالملل نحو ذلك التقرير المتواصل للشاعر يوريبيديس ونحو إثارة قضايا النقد الأدبي باستمرار خلال المسرحيات الهزلية ؟ واقد كانت انتقاداته أحيانا تحمل طابع الخشونة والحقن وأحيانا أخرى كانت تعبر عن الدقة والبحث ولكنها غالبا ما كانت تحمل بين طياتها إعجابا دقيقا . وإذا دققنا النظر في طريقة استشهاد أريستوفانيس — عدو يوريبيديس اللدود — نجد أنه كان يحفظ عن ظهر قلب عددا كبيرا من مسرحيات يوريبيديس الآثنين والتسعين وأنه كان تقريبا معجبا بموضوع انتقاده . ومهما يكن الأمر ، فإن عداوة شعراء الملهاة لا بد وأن تكون خلفها عداوة عامة . إن معلوماتنا في هذا الموضوع تقرر ذلك صراحة ، والإصرار على الهجوم يقدم لنا البرهان . إنك لا تستطيع أن تستمر في التهكم على المسرح بشخص لا يرغب جمهورك في السخرية منه . وليس من الصعب الوصول إلى أن يوريبيديس لم يتمتع بشهرة شعبية كما سترى ذلك فيما بعد . إن ساتوروس يعزو ذلك إلى انطوائية يوريبيديس وصلابة شخصيته . لقد تجنب المجتمعات « ولم يبذل جهداً من أجل إرضاء جمهوره » حتى إنه على الأقل لم يستطع بلطف شخصيته أن يقلل من حدة المعارضة التي أحسها الجمهور نحو نظراته إلى الحياة . إن ذلك لم يكن نتيجة لانعزاله عن طبقة محبي الحرب وجمهور القادة فهو هنا فقط يتفق مع أريستوفانيس ، بل لأنه نفذ إلى مرحلة عميقة من التفكير فهدم معظم أعمال هؤلاء الذين عاصروه ومثلهم . لقد وصل سقراط إلى نفس المرحلة فما كان منهم إلا أن قتلوا سقراط .

إننا نجد صعوبة في فهم ذلك الادعاء الذي تردده كافة المصادر الخاصة بيوريبيديس ووصفه بأنه معذب فظيع للجنس النسائي ؛ وأن نساء أثينا كن يكرهنه بالفطرة ولكن يوريبيديس يبدو لنا بطلا متحفزا لمهاجمة النساء أشد تحفزا من أفلاطون ، ولكنه أكثر تقديرا لهن فأنشيد وفقرات من مسرحياته

كانت تنشد في المجالس الحربية Militant Suffragist agitation إن بطلاته
شخصيات مشهورة وكثيراً ما يتناول أغلبهن باهتمام وفهم أكثر من أبطاله . وعلى
الرغم من ذلك فإن جميع النقاد القدامى بل والمحدثين أيضاً في جميع العصور حتى
الجيل السابق لجيلنا يصفونه على أنه كان يكره النساء . فما معنى ذلك ؟ هل يتهمكم
أريستوفانيس ؟ وهل يتصف للملقون والنحاة بالغباء ؟ أم هل هناك تفسير لهذه
الحكم غير العادي ؟

إنى أعتقد أن تفسير ذلك هو أن العصر الحاضر هو أول عصر تعلم كيف
يتناول بطلاته في القصص الخيالية كشخصيات آدمية حقيقية أو كما تعرف
« بالشخصيات المختلطة » . وحتى عصر السير والتر سكوت — أو ربما حتى عصر
ديكنز — كان المعروف السائد يفرض أن تكون شخصية البطلة التي تثير الاهتمام
بعيدة كل البعد عن الهفوات حتى إنها تكاد تصبح بلا شخصية تقريباً . لذا ظهرت
شخصية البطلة عند إيسن في صورة مذهلة بل وحتى مفرغة إذ أنها كانت تصور
شخصية حقيقية درست باهتمام بل وبإخلاص فياض . وخلال جميع العصور نجد
أن الصورة المثالية للمرأة في القصة الخيالية التقليدية تتفق كل الاتفاق تقريباً مع تلك
الصورة التي مدحها أحد مفكرى أثينا العظام وهي أن أقصى درجات العظمة بالنسبة
للرأة هي ألا يرد ذكرها بقدر الإمكان بين الرجال . « فإن كان هذا الاعتقاد سائداً
بين نساء أثينا فليس من العجيب إذن أن يشعروا بالضيق نحو يوريبديدس . فهو لاه
النسوة — بل وأغلب أزواجهن أيضاً — لم يكن قد وصل إلى حد الاهتمام
بالدراسة الواعية للشخصية بل ولا حتى إلى حد المطالبة بحياة أكثر حرية واجتهاداً .
وبالنسبة للرجل الأثيني العادي فإنه لم يكن من الخير للمرأة أن يكون لها أى
شخصية ، ليس من الخير لها أن ترغب في المشاركة في الحياة العامة أو أن تسعى
وراء الثقافة والعلم أو أن تتشكك في أى من المعتقدات السائدة ، وتمازج لم يكن

من الخير لها أيضاً أن تخدع زوجها فتل هذه المرأة كان لا ينبغي التحدث عنها ،
بل وأكثر من ذلك كان من الواجب عدم تناول شخصيتها بالبحث والاهتمام .
إن محاولة فهم شخصيتها قد حوت للمشكلة إلى حالة أسوأ مما كانت عليه . وفي
نظر هؤلاء الأثينيين كانت الشخصيات النسائية التي يتناولها يوريبيديس غير مقبولة
كما كان الشاعر نفسه عدواً للجنس النسائي . وإننا نعجب كيف رضى
هؤلاء الأثينيون عن تصوير سوفوكليس لشخصياته النسائية مثل شخصية أنتيجونا
ويوكاستا . أما بالنسبة لشخص أكثر مهارة وحنفاً — مثل أريستوفانيس — فإن
الحال كانت تظهر دون شك في صورة أكثر تعقيداً . لأن أريستوفانيس لم يكن
ذلك الرجل الذي يتحدى جمهوره المحافظ العنيف أو يتقاضى عن مثل ذلك المصدر
الخصب للسخرية .

على أى حال ، هذه هي الصورة التي وصلتنا ليوريبيديس وهو في سنواته
الآخيرة : كانت شخصيته انطوائية صارمة ، لم يكن له سوى بضعة أصدقاء مقربين ،
كان يهب حياته كلية للموسيقى والشعر والتأمل ، أو كما كان يسميه « من أجل
خدمة ربّات الفن » . مع ذلك فقد كان قادراً على التأثير على مستمعيه تأثيراً
تراجيدياً ضخماً إلى حد لم يصل إليه أى شاعر آخر من قبل ؛ لكنه كان ينجى
تحت عبء تلك السنوات العديدة ويقضى معظم أوقاته دون أصدقاء ، فاكذب
بعض العادات الغريبة شأنه في ذلك شأن أى معتزل آخر . فكان يحب ويكره
دون ما سبب واضح ، وكان يتحرك دائماً وسط سحابة من الضحك هي في الواقع
مزيج من نظرات الحسد والكراهية . لعل ذلك يذكرنا بكالفونس وكالفينستا
Calvus et Calvinista . مع وجود اختلافات كثيرة ، يذكرنا بتلك الكلمات
الساخطة التي يصف بها ويليام الصامت William the silent رحلته من فترة الشباب
إلى فترة الشيخوخة حتى جلس أخيراً ذلك الأمير الكاثوليسكي الذكي — قائد

الأمراء والفرسان — في حجرة المجلس وحيداً ، ولينتبع نحن وسائل الحياة التي دفعت يوريبيديس نحو هذه النهاية .

كان والده يسمى Menesarchus أو Menesarchides ، فإن هذه الأسماء غالباً ما كانت ذات صور متغيرة ، وقيل إنه كان يعمل بالتجارة ، أما والدته Cleito التي قيل إنها كانت تاجرة خضروات فقد كانت « من أصل عريق جداً » كما يقول فيلوخوروس . ولد يوريبيديس في قرية فيلا التي تقع في وسط إقليم أتيكا . وهذه المنطقة ما زالت تشتهر بالخضرة النضرة والمياه الجارية والشمس الساطعة ، لكنها كانت في عهد يوريبيديس تشتهر بمعابدها . كانت مقر الإلهة ديميتر التي تبعث الخير على وجه الأرض Demeter Anesidora وكانت مقر ديونوسوس إله البراعم والزرع ، كما كانت أيضاً مقراً للعذارى المهيبات Dread Virgins . كل هذه الأسماء كانت ألقاباً لآلهة قديمة تحمل أسراراً عقائدية ولكنها لم تكن تتمتع بنفس السلطة التي تتمتع بها الآلهة التي يذكرها هوميروس . وأشهر من ذلك كله أن هذه القرية كانت تحوى على معبد إله الحب Eros . هذه الأسرار يمكن الآن إدراك طبيعتها بصورة عامة وذلك بفضل الأبحاث التي وصلنا إليها منذ زمن قصير ، إنها بقايا المجتمع قبل تعود صبيته عندما يصلون إلى سن البلوغ على التعرض لاختبارات معينة ومعرفة أسرار معينه . كانت أفكارهم دائماً مرتبطة بالزرع وبالبحث بعد الموت إذ يرجع تاريخهم إلى عصر سحيق لم يفرق بين خصوصية الأرض عند القبيلة وبين تناسل الماشية أو تناسل أهل القبيلة أنفسهم ، وأن الأعضاء الجدد الذين يولدون لم يكونوا سوى هؤلاء الأجداد الذين يعودون الآن إلى قبيلتهم . لقد تحولت هذه المعتقدات فأصبحت أسراراً وعقائد دينية يحلها ويحترمها الإنسان في صمت ، ولم يكن من حقهم مناقشتها أو محاولة فهم كنهها . لكن هذه المعتقدات كان لها تأثيرها على عقل يوريبيديس . كان هناك أيضاً معابد أخرى تابعة لعبادة آلهة أرقى وأعظم من الآلهة السابقة وذلك كما صورها .

هو ميروس . كان يوريبيديس في شبابه « حامل الأقداح » لمجموعة معينة من الراقصين — وكان الرقص في العصور القديمة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعبادة — وحامل الأقداح كان يتم اختياره من بين « الأسر الأولى في أثينا » وكان يرقص حول محراب الإله أبوللو الديلوسى . وكان يوريبيديس أيضاً « حامل الشعلة » للإله أبوللو الذى ينتسب إلى رأس Zoster معنى ذلك أنه كان عليه أن يحمل الشعلة ويتقدم الموكب الذى يقابل الإله أبوللو الديلوسى عند رأس Zoster فى ليلة محددة من كل عام ثم يصاحبه فى طريقه المقدس من ديلوس إلى أثينا .

عندما كان يوريبيديس طفلاً فى الرابعة من عمره كان عليه أن يهاجر من بيته ثم يطرد من بلده ، لأن الفرس كانوا فى ذلك الوقت يهاجمون البلاد . وكانت الكلمة اليونانية Persai — ومعناها الفرس — تبنى « التدمير » . وهكذا زاد الفزع من روما بعد ذلك بعد أن فسروا كلمة Roma على أنها تبنى « القوة » . لا بد أن عائلة يوريبيديس قد عبرت فى ذلك الوقت البحر إلى سلاميس أو إلى أبعد من ذلك ؛ ولا بد أنها قد شاهدت الدخان المتصاعد من النيران التى كان ياحقها الفرس بمدن جديدة وقرى جديدة فى كل يوم فى إقليم أتىكا وأخيراً بالأكروبول نفسها التى كانت قلعة لأتىكا . حينئذ قامت المعركة البحرية الضخمة الياثبة ، وحدث ذلك النصر المزيف ، وشاهدوا السفن الشرقية المحطمة وهى تهيم على وجهها هاربة إلى آسيا تنشد السلامة ، وسمعوا ذلك النداء الرهيب الذى كان يطلقه القائد الآثينى ثيمستوكليس Themistokles « إننا لسنا من فعل ذلك » !

وفى العام التالى استطاع الآثينيون العودة إلى أتىكا ، وبدءوا فى بناء مدينتهم الخربة من جديد . ثم بعد ذلك وقت الهزيمة النهائية بجيش الفرس البرى فى موقعة بلاتايا Plataea وانزاحت النعمة بأكلها .

لقد شرت أثينا بأنها قد كافت كفاح الأبطال وأنها كانت حينئذ تجنى ثمرة

ذلك الكفاح البطولي . لقد حملت العبء الأكبر في أثناء الحرب ، لقد وضعت نفسها راضية تحت إمرة إسبرطة حتى لا تفامر بجزء من قواتها . ولقد أصبحت الآن سيدة البحار دون منازع وبطلا عملاقا كان لا بد أن تتجمع حوله جميع الولايات اليونانية أما إسبرطة التي لم تكن تهتم بالشا كل التي تقع خارج حدود أراضيها والتي لم يكن في مقدورها أن تقدم أفكاراً بقاءة فقد انسحبت من الميدان مقطبة الجبين وتركت أثينا وحدها لتواصل حرباً ضروساً من أجل تحرير اليونانيين في آسيا . لقد ساعدتها الظروف حينئذ على النجاح في مهمتها .

لم تكن هذه النتيجة الرائعة انتصاراً لمدينة واحدة بعينها ، بل كانت انتصاراً لمثل أعلى ولوسيلة معينة من وسائل الحياة . فلقد هزمت الحرية الاستعباد ، وتغلبت الديمقراطية على حكم الملوك ، وانتصر الفقر الشديد على ذهب الشرق بأكله . إن هؤلاء الرجال الذين حاربوا من أجل حريتهم قد أثبتوا لأسرتهم ولمدنيتهم أنهم محاربون شجعان وليسوا مجندين انضموا إلى الصفوف خوفاً من وسائل التعذيب والإعدام والتنكيل . وفوق كل ذلك ، فإن الفضيلة — كما كان يسميها اليونان — أو « الفضيلة » و « الحكمة » قد أظهرت مدى قوتها وتأثيرها . إن ذكر مثل هذه الكلمات قد يدعونا إلى الضحك . ففي الحقيقة أن كلمتنا لا تتفق في معانيها اتفاقاً تاماً مع نفس الكلمات اليونانية لأننا لا نستطيع أن نعبر عن أفكارنا ببساطة كافية . « الفضيلة » هي التي تجعل الرجل — أو أي شيء آخر — صالحاً . إنها صفة الجندي الصالح ، إنها صفة القائد الصالح ، إنها صفة المواطن الصالح ، صفة صانع الأحذية الصالح ، صفة الجواد الصالح ، أو صفة السيف الصالح تقريباً . « والحكمة » هي التي يستطيع الإنسان عن طريقها إنجاز الأعمال ، يستطيع أن يستعمل الرمح أو الآلة ، يستطيع أن يفكر أو يتكلم أو يكتب ، يستطيع أن يصنع التماثيل ، أو يكتب التاريخ ، أو يرسم أشكالا هندسية ، يستطيع أن يقدم البصيح وأن يناقش ويقنع زملاءه المواطنين . كانت كل

« هذه القوى العظيمة تتحرك — أو هكذا كانت تظهر في ذلك الوقت — جنباً إلى جنب وفي اتجاه واحد . ومن المحتمل أن الفرد لم يكن يحس بوجود اختلاف خطير عندما كان يفضل نفر كبير القول بأن « التقوى » هي التي تغلبت في الحرب على « الجحود » وأن الفرس قد هزموا لأنهم « من أهل التوحيد » الذين أنكروا وجود الآلهة . ولقد كانت « التقوى » — دون شك نوعاً من أنواع « الحكمة » . ولستعرض بعض فقرات من للتورخ الأيوني القديم هيروdot لتصور الإحساس الذي كان قائماً نحو أثينا في أثناء شباب يوريبيديس .

وإن أثينا كانت تمثل القومية اليونانية (هيروdot ، الكتاب الأول . الفصل ٦٠) « كان الجنس اليوناني منذ الأزل يمتاز عن غيره من الأجناس ، إذ كان أكثر ذكاءً وأكثر بعداً عن الدنيا . . . كان الأثينيون يعتبرون أحكم الأجناس اليونانية جميعاً » . لقد كانت أثينا — كما جاء في إحدى الإمبرامات القديمة — « يونان اليونان » (أى أنها كانت اليونان بعينها) .

لقد سارت هذه الحكمة السامية جنباً لجنب مع الحرية والديمقراطية . وهكذا ازدهرت أثينا . إنه من الواضح — أينما دققنا النظر — كم هو جميل أن تكون هناك مساواة بين البشر لم تكن أثينا أحسن حالاً من جارتها عندما كانت تحت حكم الظغاة ، أو حتى عندما كانت في زمن الحرب . لكنها عندما تحررت من حكم الظغاة أصبحت أحسن حالاً من الجميع (الكتاب الخامس ، الفصل ٧٨) .

ماذا كانت تعنى هذه الحرية ؟ ماذا كانت تعنى هذه الديمقراطية ؟ يقول هيروdot على لسان أحد الأشخاص (الكتاب الثالث ، الفصل ٨٠) « إن الطاغية يخرق القوانين القديمة ، يستبيح النساء ويقتل الرجال دون محاكمة .

أما عندما يتولى الشعب مقاليد الحكم فإن كلمة « حكم الشعب » هي — قبل كل شيء — تعبير جميل ، ثم إن الشعب لا يفعل شيئا من هذه المخالفات .

والحرية ليست مجرد انطلاق . فعندما سمع إركريس أن جماعة صغيرة من اليونانيين هم الذين يتصدون له تعجب لماذا لم يهرب كل هؤلاء « وخاصة أنك تقول إنهم أحرار ولا يوجد شخص يمنعهم من الحرب ؟ » وأجاب الإسبرطي « أيها الملك ؛ حقا إنهم أحرار ، لكنهم ليسوا أحراراً في أن يفعلوا كل شيء . لأن هناك سيديا يسيطر عليهم . هذا السيد هو القانون . إنهم يخشون القانون أكثر مما يخشاك عبيدك » (الكتاب السابع ، الفصل ١٠٤) . هذه الكلمات تشير إلى الإسبرطيين ولكن أيسخولوس يروي نفس القصة عن الأثينيين . إنها في الحقيقة تشير إلى كل يوناني حر وتقارنه بالأجنبي القليل .

والأثيني الحر يجب أن يتحلى أيضاً « بالفضيلة » arete . يجب أن يكون أفضل من العامة في كل شيء — كما قال ثيمستوكليس — كان أمام الأثينيين الأسمى والأدنى وكان عليهم دائماً أن يختاروا الأسمى . ولقد أكلت أثينا معنى كلمة الفضيلة في مجال واحد بوجه خاص : إنها ناحية الكرم أو الروح الرياضية . فعندما تنازعت الولايات اليونانية على مركز القيادة قبل معركة أرتميسيوم Artemisium فإن الأثينيين — على الرغم من أنهم كانوا يساهمون بالجزء الأكبر من الأسطول — قد رأوا أن الخير العظيم هو إغناذ بلاد اليونان فتنازلوا عن اللطافة بحقهم في تولي القيادة (هيرودوت ، الكتاب الثامن ، الفصل ٣) . أما عندما قام نزاع مشابه لذلك قبل معركة بلاتايا حول تولي مركز الشرف والحضور فإن الأثينيين دافعوا عن وجهة نظرهم ونالوا غرضهم . ولكنهم وعدوا في أثناء دفاعهم أنهم سوف يستمرون في إخلاصهم نحو تصميم إسبرطة إذا رفضت مطالبهم . كما أن مباحثاتهم أيضاً كانت تشير إلى ما يعتمل في نفوسهم من مثل .

سامية . لقد أثبتوا أنهم في السنوات السابقة يقفون بمفردهم ضد الفرس دفاعاً عن كل بلاد اليونان وأنهم منذ قديم الزمان هم الذين احتضنوا أبناء هيراكليس . عندما صرعه الطاغية بوريبيوس Eurythous في أرض اليونان ، وهم الذين منعوا أهل طيبة الغزاة من ترك جثث أعدائهم لتتفنن دون أن تدفن معارضين بذلك القوانين اليونانية والمثل الإنسانية .

هذا هو الضوء الذي رأت أثينا عليه نفسها ، وهذا هو المثل الأعلى الذي حاولت أن تصل إليه لكي تعيش على هديه خلال وطنية مشوشة مزيفة مرتبكة . كان عليها أن تقوم بدور المنقذ لجميع البلدان اليونانية .

كان يوريبيديس في الثامنة من عمره عندما بدأ في إعادة بناء أسوار أثينا المحطمة وعندما أصبحت المدينة قادرة على إعادة تشييد « بيت أثينا » على هضبة الأكروبول وإقامة المعابد والاحتفالات في جميع أنحاء أتيكا بعد أن كانت المدينة غير محصنة ضد جيранها . ربما لم يكن يوريبيديس موجوداً في أثينا عندما أمد القائد ثمستوكليس — الذي كان في أوج مجده في ذلك الوقت — فرونيخوس أو شعراء للأساطير العظيم بحوقة في عام ٤٢٦ ق . م ، ولسكنه شاهد دون شك الرسومات الجديدة التي علقها ثمستوكليس على جدران معابد قرية فيلا phyla والتي كانت تصور مناظر للحروب الفارسية . ومن الواضح أنه قد شاهد أيضاً وهو في سنوات عمره الأولى تلك المجموعة الشهيرة من الصور التي كان يزين بها أول رسام يوناني عظيم جدران الأكروبول ؛ تلك الصور التي كانت تصور أحداثاً وقعت في أثناء حصار طرواده أو بعض الحوادث التاريخية التي كانت تتناقلها الألسن . وعندما كان يوريبيديس يقترب من عامه العاشر فإنه ربما قد شاهد ذلك الموكب الملفت للأنظار الذي بدأ من جزيرة سكيروس Skyros مصاحباً الرعاة تيسيوس Theseus ذلك الملك الأسطوري الأثيني الذي كان يعتبر رمزاً مرموقاً لتقديم أثينا.

بوديقراطيتها . لقد وصلت أثينا في ذلك الوقت إلى حد كبير من العظمة والتقدم لم يسمح لها بأن تترك تيسيوس ليرقد في أرض أجنبية . وعندما كان في الثانية عشرة في عمره فإنه ربما قد شاهد مسرحية « لأيسخولوس » ، تلك المسرحية القريذة العظيمة التي تناولت موضوعاً تاريخياً والتي ما زالت موجودة دون غيرها من المسرحيات التاريخية . وعندما وصل إلى العام السابع عشر فإنه دون شك قد شاهد مسرحية « سبعة ضد طيبة » وتأثيرها تأثيراً كبيراً ؛ لكن الخورييجوس كان في ذلك الوقت شخصية جديدة ، لم يكن سوى رجل السياسة بركليس إذ أن ثمستوكليس كان حينئذ في المنفى بينما كان قد توفي أبطال العصر الفارسي الآخرون العظام مثل أريستيديس Aristides وميلتيادس Miltiades .

وفي العام التالي - أي في عام ٤٦٦ ق.م . - أصبح يوريبيديس شاباً hebus فتسلم رسمياً درعاً ورمحاً وعهد إليه بالحراسة وبالقيام بواجبه الوطني في القلاع الواقعة على حدود أتيكا . كان عليه أن يقوم بالخدمة العسكرية الكاملة لمدة عامين . ولقد تعرض خلال هذه الفترة لصدمة لا بد أنها قد قطعت عليه تأملاته وأفكاره . لم يكن قد مضى وقت طويل منذ أن تسلم الدرع والرمح عندما وصلت أنباء كارثة عسكرية مروعة لم يحدث مثلها قط في تاريخ أثينا العسكري . لقد وقع جزء كبير من الجيش الذي كان مستقراً على نهر ستريمون Strymon في كمين على أثر خدعة دبرتها القبائل التراقية فتقدم هذا الجزء نحو منطقة خطيرة جداً مما جعله يتعرض لهجوم مفاجئ ساحق كان سبباً في القضاء على أعداد كبيرة من الجنود تبلغ عشرة آلاف ، فليس عجباً حينئذ أن يبدأ يوريبيديس حياته الفنية بعرض مسرحية مثل « ريسوس Rhesus » التي تناول قصة البطل التراقي وتصور الهجوم الخاطف الذي قامت به القبائل التراقية الممجية .

لم يكن يوريبيديس خلال تلك الفترة قد وجد لنفسه عملاً ملائماً في الحياة .

نحن نسمع أنه كان رياضيا صالحا ؛ وهناك سجلات تثبت فوزه بالجائزة في منافساته . كانت تقام في أثينا وفي اليوسيس ؛ ومن المحتمل أن أى نصبي يوناني طموح كان يجيد الجرى والملاكمة . لكنه حاول أيضا محاولة جدية لدراسة فن الرسم ؛ وكان فن الرسم يتقدم بخطى سريعة في الوقت الذي كان يزاوُل فيه بوليغنوتوس Polygnotus عمله في أثينا . حاول يوريبيدس أن يجد له عملا في هذا الميدان ؛ واكتشفت لوحات في بلدة ميجارا Megara في العصور التالية قال عنها القدماء إنها قد رسمت بواسطة يوريبيدس ، أو اعتقد هؤلاء القدماء أنها كذلك ونشهد أغاب أعماله الأدبية أنه كان مهتما بفن الرسم ، فقد يكون اهتمامه بالرسم هو الذي ساهم في بناء مسرحياته فظهر ذلك الأثر القوي المنشعب حين كان يصور مجموعات على المسرح .

كانت في حياة يوريبيدس أشياء أخرى أكثر من مجرد هواية لرسم أو النحت . فلقد قضى هذا الشاعر شبابه في عصر شاهد حركة ربما كانت من أعظم حركات البعث الثقافي غير العادي التي عرفها تاريخ الإنسانية . لقد جاء هذه الحركة بعد فترة تمهيدية استمرت حوالي قرن من الزمان في بعض المدن الأيونية وعلى شاطئ آسيا الصغرى — في تلك الولايات الثرية المتمدنية — التي كان يدين أغلبها بالولاء لحكام ليديا Lydia أو ملوك الفرس . لقد تسببت ثورة هذه المدن وماتبها من وسائل لإخمادها على يد الفرس في فرار عدد كبير من الحكماء والفلاسفة والشعراء والفنانين والمؤرخين ورجال العلم الذين لجأوا إلى بلاد اليونان وخاصة إلى أثينا . كانت أثينا تعتبر الأم الكبرى بالنسبة لكل المستعمرات الأيونية وكانت تقوم بدور البطل الذي لا ينافس في أثناء الثورة . لقد أصبحت الآن — كما يقول أحد هؤلاء الأيونيين اللاجئين — « للوقد الذي تشتعل فيه نيران اليونان » . من الصعب أن توصف هذه الحركة العظيمة في منفعات قليلة ، لكننا ربما نستطيع أن نعطي فكرة عنها عن طريق مقارنة وهمية . فلتخيل أولا صورة الحياة التي كانت

تقوم منذ عصور سحيقة في مقاطعة يوركشير Yorkshire أو مقاطعة سومرست Somerset في أثناء السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر. لقد كانت حياة ريفية خالية من الأفكار المتطورة ، فيها إطاعة للسلطات دون مناقشة ، لم يكن في استطاعة أى شخص تقريبا سوى الكاهن أن يقرأ ؛ وحتى الكاهن فلم تمكن قراءاته من ذلك النوع الذى يرفع من إرادة الإنسان . ثم علينا أن نتخيل بعد ذلك التطور الفكرى الذى كان يتقدم إلى الأمام في ذلك الوقت من مدينة لندن أو باريس : ظهور الفلاسفة والرسميين والمؤرخين ورجال العلم ، تلك الصيحات التى كانت تعلن أن جميع البشر سواسية ، وأن القوانين الإنجليزية مجعقة للقراء وأن الرق جريمة ، وأن الديكتاتورية صورة زائفة من صور الحكم ، أو أن أى عمل أخلاقى لا يعتبر جريمة إلا إذا تعمد إلحاق الضرر بالإنسان ولنتخيل بعد ذلك أيضا ما كان قد يطرأ على تفكير صبي ذكى مفكر انتقل فجأة من المجتمع الأول إلى قلب المجتمع الثانى وتحقق أن الممارك والواجبات والجوائز التى يراها في الحياة الجديدة كانت أكثر إثارة وأهمية عشرات المرات عما كان يدور في خياله في ظل الحياة الأولى . ذلك هو الوعى الذى هبط على عقول عدد كبير من أفراد الشعب اليونانى في أوائل القرن الخامس قبل الميلاد .

إن الفلاح المثقف الذى كان يعيش في قرية يونانية — حتى ولو كانت قرية من قرى أتيكا مثل فيلا Phyla — لم يكن لديه سوى بعض الأفكار المحدودة شأنه في ذلك شأن الفلاحين الآخرين غير المثقفين . نحن نعلم أنه كان من المستحيل أن يوجد في أثينا بعد نصف قرن من الزمان (منذ عصر أريستوفانيس) شخص لا يعرف القراءة أو الكتابة (أريستوفانيس ، الفرسان ، سطر ١٨٨ وما بعده) . لكن الفارق الزمنى والمكانى محفوظ ، فالرجل الريفى الذى أدلى بصوته ليعضد نقي أريستيديس العادل كان عليه أن يطلب من شخص آخر أن ينوب عنه في كتابة اسمه ، مثل ذلك الرجل لم يكن يستطيع القراءة أو حتى التفكير . إنه

كان يكره — وإن تفاوتت مدى هذه الكراهية — القربة المجاورة لقريته وكان في مصائبها فوائد لقريته . كان غارقاً حتى أذنيه في بحر من الخرافات ، كانت عاداته سخيفة غير مفهومة ، قد يعبد الآلهة ذات رأس جواد أو بطلا ذا ذيل ثعبان ، قد يقوم بمراسم تقليدية قد تكون في أغلب الأحيان مخجلة أو أحياناً وحشية من أجل المحافظة على خصوبة مزارعه . فكان عليه في مواسم دينية معينة أن يمزق إرباً حيوانات رضيعة أو أن يدفع بها في النيران . وأحياناً كان يصل به التطرف إلى حد يدفعه على الاعتقاد بعدم وجود علاج ناجع سوى الدماء البشرية . كانت قوانينه الزراعية أشبه بمخليط من الإحساس الجامد والأعمال الغبية . كان لا يبنى محصوله حتى تظهر الثريا Pleiades وكان يتجنب الجلوس على أى حجر ثابت . وعندما بدأ يبحث عن العلم فقد بحث عنه في الكتب التقليدية القديمة مثل مؤلفات هيسودوس الذى علمه كيف مزق كرونوس جثة والده أورانوس ، وكيف كبل زيوس والده كرونوس بالأغلال ، وكيف كان زيوس ملكاً على الآلهة والبشر ولكنه انخدع بوساطة بروميثيوس Prometheus الذى قدم له قرباناً يتكون من العظام فقط بدل أن يكون لحماً صافياً . ولعله كان يصدق أن تانتالوس Tantalus قد قدم للآلهة ابنه بلوبس Pelops كطعام ليرى إن كانوا سوف يقطنون إلى ذلك أم لا ، ولعله كان يصدق أيضاً أن بعض الآلهة قد تناول بعض أجزاء الجثة على أنها طعام . ربما كان على استعداد لأن يقبل وهو متردد كل التردد بعض المحاولات اليائسة لتطهير الأسطورة كما حدث مثلاً بالنسبة لمحاولات بنداروس Pindarus التى نتج عنها — كما ترى نحن — ظهور الأسطورة فى صورة أسوأ . فالرجل المتمسك بعاداته ، المؤمن بخرافاتة والذى يقوم بأعمال وحشية يملئها عليه تفكيره الضيق ، مثل ذلك الرجل سوف يرى دون شك كل خروج على الطريقة التى يتبعها فى حياته شراً مستطيراً . ففى كل صراع يقوم بين « الذكاء » و « الغباء » أو بين « الوضوح » و « الغموض » يكون لقوى « الغباء » فيه نصيب الأسد :

فهذه القوى الأخيرة لا تفهم أبدا الخضم وبالتالي فإنها تصور دائما مخطئا ودائما شريراً ، بينما تبذل قوى « الذكاء » أقصى ما في وسعها كي تفهم خصمها وتتجاوب مع أي جانب طيب أو جميل قد يكون في سلوكه . وما زال الكثيرون ممن تناولوا تاريخ اليونان بالدراسة يتحدثون وكأن ذلك المجهود الروحي العظيم الذي خلق الحضارة اليونانية في القرن الخامس قبل الميلاد كان كتلة من الثثرة السخيفة والخداع الفكري والحرية الشخصية الزائدة عن الحد .

لكن الأمر لم يكن كذلك أو حتى لم يشبه ذلك . فالعراع القوي الجبان ضد العرس كان قد خلق في نفس القوي الساذج فكرة هي أن الموت ربما كان أفضل من حياة العبودية ، وأن من الخير مواجهة الموت لا دفاعاً عن منزله فحسب بل دفاعاً عن منازل الآخرين أيضاً وعن منازل هؤلاء البائسين الذين يسكنون القرى المجاورة . إنه يعكس بتردد عادتنا وأعمالنا الخاصة ولكنه لا يهتم بها عندما تدخل في صراع مع الحضارة اليونانية عامة أو الإنسانية جمعاء هناك أشياء من حولنا أعظم مما نعرف ، وهناك أيضاً رجال أعظم منا هؤلاء الرجال الذين تتردد أسماؤهم على كل لسان : على رأسهم تمستوكليس الذي هزم الفرس وأنقذ بلاد اليونان ، وهناك كثيرون غيره : أريستيديس العادل وميلتياديس بطل مراثون ، وديموكيديس Demokedes الطبيب العالم الذي سعى إليه الجميع من إيطاليا حتى مدينة صوصا يفشدون مساعدته ، وهيكتايوس Hecataeus الذي رسم خريطة للكرة الأرضية يأكلها مبيناً عليها جميع الدول والمدن والأنهار ومشيراً إلى طول المسافة بين كل مكان والمكان الذي يجاوره والذي كان بيده أن ينقذ الأيونيين إن كانوا قد استمعوا فقط إلى نصائحه ، وفيثاغورس Pythagoras الذي اخترع كل ما يمت إلى الأعداد والأرقام بصلة وتوصل إلى معرفة الشر في العالم والذي أسس مجتمعاً يخضع لقوانين صارمة كي يستطيع أن يقضى على هذا الشر . ما هو ذلك الشيء الذي جعل هؤلاء الرجال مختلفين كل الاختلاف عنك وعنني وعن الفلاحين الآخرين الذين تقابلهم

في الساحة العامة أو في السوق ؟ إنها الحكمة Sophia ، إنها الفضيلة Arete
إنهم لا يتفوقون — ولو قليلا — في قوة السواعد ، ولا في ضخامة الجسد ، ولا في
الثراء ، ولا في عراقة الأصل . إنهم فقط رجال أكثر حكمة ، وبالتالي فهم أفضل .
ألا نستطيع نحن أن نصبح حكماء ؟ نحن نعلم أننا أغبياء ، نحن نعلم أننا في غابة الجهالة ،
ولكننا نستطيع أن نتعلم .

إن كلمة Sophistes تعني « الشخص الذي يصنع الحكمة » ، أو يمكن أن تعني
أيضا — كما يري بعض الدراسين — « الشخص الذي يمارس الحكمة » . فالفرق
بينهما طفيف . ولم يكن — على أي حال — ظهور السفسطائيين سوى نتيجة للسمي
وراء الحكمة . كان السفسطائيون دون شك جماعة من مستويات شتى : شخصيات
عظيمة وأخرى وضيعة ، شخصيات أبية وأخرى دنيئة ، معلمون من طبعهم الحكمة
وآخرون يتشدقون بها . إن مالدينا من معلومات عن السفسطائيين يدينهم إدانة
منحجلة ، إذ أن عصرهم يبدأ بفترة عصيبة من رد الفعل وعدم التوفيق عندما انهارت
آمال أثينا في القرن الخامس وقادها رجالها إلى مصيرها للشثوم . فأفلاطون على وجه
الخصوص كان ضد هؤلاء السفسطائيين كما كان أيضا ضد أثينا نفسها . وأهم من
ذلك هو أن حكم الأجيال التي جاءت بعدهم سوف يتوقف عند فكرة يدور حولها
نقاش ليس له نهاية : تلك الفكرة هي أنهم جاهدوا من أجل تحقيق النور والمعرفة ،
ومن أجل تطور قدرات جميع البشر على السواء . فإذا كنا نفضل الجهالة والجود
ونرضى بالخضوع والخنوع . فإننا سوف نعتبرهم أشخاصا سطحيين خطرين وانكى
نوضح من هم السفسطائيون وكيف كانوا : علينا أن نتناول بالدراسة اثنين منهم قليل
عنهما إنهما كانا معلمين خاصين لشاعرنا يوريبيديس .

كان أناكساجوراس Anaxagoras من كلاتزومنا Claztomena في
أيونيا يكبر يوريبيديس بحوالى خمسة عشر عاما ؛ قضى حوالى ثلاثين عاما في أثينا
(٣ — يوريبيديس)

وكان أول من توصل إلى أن القمر يضيء عن طريق انعكاس أشعة الشمس على سطحه ، وفسر أسباب الخسوف والكسوف تفسيراً يعتبر صحيحاً بوجه عام . لم تكن الشمس إلهاً ، بل كانت كتلة ضخمة الحجم بيضاء ساخنة من الحجر أو من التربة . لقد خاف التعبير عند الحديث عن الحجم التقريبي لها ، فإن أقصى ما تخيله عن حجم الشمس هو أنها أكبر من جزيرة البليبونديس بمرات كثيرة ، وربما قد ظهر ذلك حينئذ على أنه مهالفة جنونية . لقد نحى ناحية ذاتية فيما يتعلق بنظرية الذرة التي لعبت دوراً هاماً في تاريخ العلم الحديث — إن لم يكن قد اخترعها فالأشياء يمكن تفتيتها إلى عناصرها الرئيسية ، وكان يمكن أيضاً أن تنمو معاً مرة أخرى ، لكنه لم يكن من الممكن أن ينفى الشيء أو أن يخلق من جديد . كان هناك نظام وهدف للكون من صنع قوة جبارة تسمى Nous أي « العقل » . إن جميع الأشياء كانت متشابكة متماصة على شكل كتلة ضخمة حتى جاء العقل ووضع نظاماً لكل الأشياء كان العقل مستقلاً عن الأشياء ، لا يمتزج بها ، ويقول بعض الدراسيين إن أنا كساجوراس كان يسميه « الإله » . وفي أثناء ذلك بين أنا كساجوراس عن طريق التجربة حقيقة وطبيعة الهواء وفند نظرية « الفراغ » التي كانت سائدة حينذاك . ومن الملاحظ أن هذه الأفكار — عند تفسيرها تفسيراً سريعاً — هي نفس الأفكار من الناحية الجوهرية — التي بعثت الحياة في العلم الحديث بعد فترة من العاس التي مرت بالمصور الوسطى . فكل فكرة من هذه الأفكار تقريباً تكون موضوع مناقشة مثيرة في هذه الأيام .

وفيما عدا العلم الطبيعي فاننا نعلم أن أنا كساجوراس كان صديقاً حميماً ومستشاراً للسياسي الأثيني العظيم بركليس ، كما وصلتنا عن طريق الصدفة نبذة عن مناقشة طويلة دارت بين هذين الرجلين حول نظرية العقاب وما إذا كان الغرض منها هو تنفيذ العدالة ضد المجرم بغض النظر عن أي نتيجة قد تترتب على هذا التنفيذ أو هو منع الآخرين من ارتكاب نفس الجريمة وبذلك ينشأ مجتمع أفضل . إن هذا

البحث هو موضوع رسالة عنيفة في مجلة The Times يصدر في نفس الوقت الذي
نكتب فيه هذه السطور . إننا نستطيع أن نصل إلى مدى التأثير الذي كان يحققه
مثل هذا المدرس على الشاب للتلف العلم والذي ولد في قرية فيلا . وكانت هناك
فكرة هامة واحدة سائدة حينذاك ولكنها لم تكن تنسب إلى أحد من السفسطائيين
أو الفلاسفة : إنها التمييز بين « الطبيعة » من ناحية « والعادة » أو « التقليد »
من ناحية أخرى . لم يكن المؤرخ هيرودوت سفسطائيا واسكنه كان يعجب بالقصة
الصالحة . يروي هذا المؤرخ كيف دعا دارا ملك الفرس بعض اليونانيين وبعض
رجال القبائل الهندية إلى مجلسه . وعندئذ سأل الملك اليونانيين عن أي مكافأة
يمكن أن تغريهم لكي يأكلوا جثث آبائهم ، فصاحوا في غضب « لا يوجد لذلك
مقابل في الوجود ، سوف نحرقها باحترام » . ثم التفت الملك وسأل الهنود كم يفعلون
لكي يحرقوا جثث آبائهم ، فاستولى على الهنود الذعر وهم يرفضون تلك الفكرة
السخيفة . إنهم سوف لا يفعلون شيئا سوى التهام الجثث بكل حب واحترام . لقد
قال قائل « تذهب النار بطريقة واحدة هنا وفي بلاد فارس على حد سواء ولكن
نظرة الأشخاص للخير والشر ليست واحدة هنا وهناك » . هذه هي « الطبيعة » أو
تلك هي « العادة » أو « التقليد » ، هذا هو « الطبع » وذلك هو « التطبع » .
هذا التقابل بين الطبيعة Physis والعادة Nomos ظل يحتل مركزا حيويا في جميع
عصور الفلسفة اليونانية ثم بعث من جديد في صورة أخرى عند جان جاك روسو
Rousseau والأدباء المحافظين في القرن الثامن عشر . لقد شهر دائما زعماء الجدل
اللتزمين أقوى أسلحتهم ضد هذا التقابل . وتعرض هذا التقابل للشرح والتفاضل
والتنفيذ وظهر أنه لا يمكن إثباته عن طريق الفلسفة ومع ذلك فهو مازال موجودا
ومازال يتمتع ببعض سلطته السابقة التي نشقت وتحررت . وكان جميع مفكرى
اليونان في العصر الذي نتناوله بالدراسة الآن يختبرون قوانين عصرهم والأقوال
الماثورة التي كانت ترد على السنة معاصريهم ، وكانوا يحاولون الوصول إلى ما تحتويه

الطبيعة فعلا وإلى ما هو من صنع الإنسان فقط إنه لبحث جد خطير ومثير وخاصة أن التقاليد التي قد تصل إلى أقصى حد من اللامعقولية يمكن أن تكون تقاليداً مقدسة للأفكار .

نفس هذه الروح كانت مجسمة بصورة خاصة في شخصية معلم آخر من معلمى بوريبيديس ، إنه بروتاجوراس Protagoras الذي وصلتنا عنه في شيخوخته معلومات عن طريق أفلاطون عدو السفسطائيين . ولو أن تهكم الفيلسوف من هذا السفسطائي بالذات يبدو متهذباً . وقد يعبر أحياناً عن التقدير . لم يتجه بروتاجوراس نحو دراسة العلم الطبيعي بل إلى دراسة اللغة والفلسفة . كان يعلم الرجال كيف يفكرون وكيف يتكلمون . بدأ دراسة النحو بتقسيم الجمل إلى أربعة أنواع . جمل استفهامية وجمل إخبارية وجمل تعبر عن الرغبة ، وجمل تعبر عن الأمر . كان يعلم الريطوريقا وصاغ أول نظرية الديمقراطية . لكنه كان ملحداً عندما صدم الرجال في معظم تخيلاتهم « وفيما يتعلق بالآلهة فليس لدى وسيلة لمعرفة إن كانوا موجودين أم غير موجودين ، لأن هناك عقبات كثيرة تعوق المعرفة . منها غموض الموضوع وقصر حياة الإنسان » . لقد ذهبت جموع كثيرة دون شك إلى ذلك الحد الذي ذهب إليه بروتاجوراس ، لكن إلحاده قد وصل إلى درجة أعمق من ذلك وأثار استفسارات مازالت تقوم حولها مناقشات في العصر الحديث . « الإنسان مقياس الأشياء » . ليست هناك حقيقة موجودة لها من التأثير ما خلا ذلك التأثير الذي يدركه عقل الإنسان فإذا حدث ذلك فالشيء الواحد يظهر لشخص في صورة ويظهر لشخص آخر في صورة أخرى ، وكل منهما يكون على حق فيما يظهر له تماماً مثل رحيق النحل : إنه لا يظهر حلو المذاق فحسب بل إنه يكون فعلاً حلو المذاق بالنسبة للشخص اللعاف ، كما أنه لا يظهر أيضاً مر المذاق فحسب بل يكون فعلاً مر المذاق بالنسبة للشخص المريوق (المصاب قباليرن) . ولعلنا نسأل بروتاجوراس إن كان هذا الأثر أو ذاك زائفاً . وهل سوف يثبت زيفه عن طريق مزيد من البحث ؟ إنه يجيب بالنفي . كل تأثير لا يفوق

التأثير الآخر في مدى صحته . كل ما هناك من فارق هو أن الحالة الإدراكية عند كل من الشخصين ليست في درجة واحدة من الصلاحية . فمن لا نستطيع أن نثبت للمريوق أن الرحيق الذي يتناوله حلو المذاق لأنه ليس كذلك ، كما أننا لا نستطيع أن نثبت للمدمن على تناول الخمر أنه لا يرغب في تناول الخمر لأنه يرغب في ذلك بالفعل . إن كل ما نستطيع أن نفعله هو أن نغير من الحالة الإدراكية للشخص ، أى نعالج اليرقان أو الإدمان . إن نظرنا لهذه القضية تبعد عن ذلك كما أنها غير ثابتة . إنها نتيجة لمناقشات حامية حول إحساس سلبى . وكنتيجة لهذا التغيير يوجد دائماً في حياتنا العملية حكان يمكن أن يصدر : حكم في صف كل اقتراح معقول وحكم ضده ، فليس هناك تقرير عام غير قابل للمعارضة .

هناك معلمون آخرون يبدو أن لهم تأثيراً كبيراً على يوريبديدس . أرخيلايوس Archelaus الذى حاول أن يفسر « العقل » عند أناكساغوراس بصورة مادية مثل « الهواء » أو « الروح » إذ أن كلمة Spiritus تعنى « النفس » . وبروديكوس Prodicus الذى نسب إلى نفسه أسطورة قديمة معروفة تناهر في الأدب اليونانى في صور متعددة ؛ ذلك إلى جانب ما قدمه من أبحاث في دراسة النحو . وموجز هذه الأسطورة هو أن هيراكليس وجد نفسه ذات مرة يقف في مفترق طريقين : أول الطريقين كان رحباً متسعاً ممهداً يقود إلى منحدر بسيط والآخر كان ضيقاً صاعداً شاقاً ، ووجد أن من يسير في الطريق الأول يصبح شريفاً وكما توغل في الطريق ازدادت شروره ، ووجد أيضاً أن من يسير في الطريق الآخر يصبح صالحاً وكان هناك أيضاً ديوجينيس الأبولونى Diogenes Apollonius الذى يظهر تأثير نظرياته عن الهواء واضحاً في كتابات يوريبديدس . وبالطبع كان يوجد من بين الشبان سقراط ، ذلك المعلم الذى وصل إلى درجة كبيرة من العظمة والغموض لدرجة أنه لا يمكن التحدث عنه بإيجاز ، وعلى الرغم من أن البيت الذى وصلنا من ملهاة قديمة يقول إن « سقراط يجمع عيدان الحطب اللازمة للشار التى يشعلها

يوزيبيديس « إلا أن تأثير سقراط على صديقه الأكبر لا يظهر واضحاً . ولكن يوزيبيديس لا بد وقد تأثر بإلحاد الفيلسوف وبعدد إيجاد فروق بين المستويات العامة وبعزمه الأكيد ، ولقد تأثر أيضاً إلى حد ما برفضه رفضاً باتاً لكل فلسفة ماعدا الفلسفة التي تهتم بأعمال وانفعالات الإنسان . « سوف لا يتحدث إلى الحقول أو الأشجار ، بل سيتحدث إلى هؤلاء البشر فقط الذين يسكنون المدينة » . إن هذه الكلمات التي قالها سقراط قد تكون شعاراً لأكثر من واحد من الشعراء المسرحيين .

إن عظمة الفلاسفة والسفسطائيين الذين جاءوا في القرن الخامس قبل الميلاد لا تستقر بالطبع في صحة النتائج العلمية التي وصلوا إليها ، كان أضعف وأتفه كتاب مدرسي صدر في عصرنا أكثر صعوبة بمراحل كثيرة مما كتبه أنا كساجوراس . أما عظمتهم فتستقر - من ناحية - في أنهم كانوا رواد الميادين التي تناولوها بالدراسة . لقد شقوا أولاً الطرق التي استطاع العمال فيما بعد أن يتقدموا فيها ، ومن ناحية أخرى فإن عظمتهم تمتد على الجرأة والاهتمام اللذين بواسطتهما كانوا يتناولون الأفكار العظيمة الخصبية ، تلك الأفكار التي منعهم الغور والحرية عندما كانوا يتعرضون لدراسة العقل البشري والتي - كما رأينا - مازالت إلى حد كبير حتى الآن صور حية في التفكير الفلسفي بعد أن مضى عليها أكثر من ألفي عام . وأن عظمتهم تستقر أيضاً في الحرية الروحية التي كانت تدفعهم - دون أن تسيطر عليهم المخاوف والاعتات - نحو البحث وراء الحقيقة وخلق الجمال والوصول بحياة الإنسان إلى مستوى أرقى . وعلى كل دارس أن يلاحظ جيداً الاختلاف البين بين السفسطائيين الذين كانوا يعيشون في مجتمعات بركليس والمزارع العادي الساذج الذي كان يعيش في الريف الأتيكي ، وإذا كانت هناك حاجة إلى مزيد من براهين على وجود تلك الهوة الكبيرة ، فإن خبرة يوزيبيديس تقدم لنا براهيناً كافية في هذا

الشأن : فهو نفسه قد اتهمه الزعيم الثورى كايون Cleon بتهمة « عدم الورع » وقد وجه نفس الاتهام ضد سلفه أيسخولوس . ومن بين هؤلاء الأصدقاء الثلاثة الذين تناولناهم بالذكر نجد أن يوريبيديس لم يمتد به الأجل حتى يرى إدانة سقراط وبشاهد إعدامه . لكنه رأى أنا كساجوراس وشاهد كيف اتهم « بعدم الورع » وكيف أرغم على الفرار وقضاء بقية حياته منفياً على الرغم من حماية بركليس له . وشاهد أيضاً محاكمة بروتاجوراس وإدانة بسبب ذلك الكتاب الذى قرأه علانية فى منزل يوريبيديس ، لقد أحرق هذا الكتاب أمام الملأ وقيل إن مؤلفه قد فر وأه لم يجد لنفسه مأوى سوى أن يفرق فى اليم ويرى المعتدلون أن هذه القصة توضح كيف كانت الآلهة تنظر إلى مثل هذا النوع من الفلسفة .

لا شك أن التفكير فى أثينا فى العصر القديم كان أكثر حرية عنه فى أى مدينة أخرى خلال ألفى عام من الزمان . فالذين ذاقوا العذاب من أجل تفكيرهم التقدمى فى ميدان العقيدة يعدون على أصابع اليد ، لكنه لم يكن من الطبيعى — وخصوصاً فى مثل تلك المصور المبكره — أن يقوم الأفراد بمثل هذه المهمة الخطيرة نحو زملائهم فى البشرية ولم يعاقبوا فى أغلب الأحيان من أجلها . كانوا يقومون باغراء الرجال لفترة مؤقتة على وضع أسباب ومثل عليها فوق ميول الجماهير وكان على الجماهير — إن عاجلاً أو آجلاً — أن تثور عليها وتتخلص منها .

إن إحدى السير القديمة تقرر أن الإحساس بالتنافس بين أنا كساجوراس والجماهير الرجعية هو الذى تسبب فى إقصاء يوريبيديس عن ميدان الفلسفة لكننا لا نستطيع بأى حال من الأحوال أن نقبل هذا رأى . فإن الطريق الذى سلكه يوريبيديس لم يكن وسيلة للفرار من الخطر أو تفادى كراهية الجماهير ، وعندما يظهر إنسان له موهبة غير عادية فى نظم الشعر فيجب علينا ألا نبحث عن الأسباب التى دفعتة إلى الابتعاد عن كتابة النثر . انه لم يقتف أثر أنا كساجوراس بل سار فى الطريق الذى سار فيه أيسخولوس من قبل .

الفصل الثالث

ما هي المأساة اليونانية ؟ مآسى يوريبيديس الأولى

حتى ٤٣٨ ق م .، السكتس وتليفوس .

إن الجمهور في العصر الحاضر ينظر إلى المسرحية كمادة للتسلية فقط، كما كان ينظر إليها جمهور العصر الاليزايدشى. لقد استطاع شكسبير أن يقول لجمهوره « إن رعبتنا الحقيقية هي إدخال البهجة على قلوبكم » ونحن اليوم لا نجد غرابة في ترديد نفس الكلمات فأعضاء الفرق المسرحية لم يكونوا سوى أتباعا للنبلاء، وكان من الطبيعي أنه إذا لم يرفه أتباع اللورد Leicester عن ضيوفه وجب استبعادهم واستئجار غيرهم، وإذا لم يبالوا الإعجاب فكان في استطاعة السيد إلغاء العرض المسرحى بأكله وإصدار أوامره بحضور المهرجين والكلاب الراقصة .

مثل هذه النظرة كانت تعتبر حقيرة وتهكمية في اعتقاد أى كاتب مسرحى من كتاب القرن الثانى عشر الذين كانوا يقومون بعرض مسرحياتهم العظيمة التى تصور ما جاء فى الكتاب المقدس داخل الكنيسة أو بالقرب منها . ومن المؤكد أن المادة التى كانوا يعرضونها فى حد ذاتها كانت تسيطر على أبواب المشاهدين مهما كان ضعف مستوى الممثلين - الذين كانوا فى نفس الوقت من رجال الدين - أو مستوى المؤلف وبهذا الصدد يقول رجل عظيم من رجال العصور الوسطى وهو gaston Paris كان السكون مسرحاً كبيراً تجرى عليه مسرحية أبدية مليئة بالأحزان والأفراح، يقوم بتمثيلها أفراد ينتمون إلى العالم العلوى والعالم الأرضى والعالم السفلى . إنها مسرحية نهايتها معروفة تخضع تطورات الحدث فيها وفقاً لرغبات الله ، ومع ذلك فكل مشهد من مشاهدنا مليء بالمواطن والانعفالات فكان المتفرج ينتقل إلى المجالس الثلاثينية ، كان يشاهد جحافل الظلام وهى تبرز بحياة البشر وتقدم

بمعاصر الإغراء والمضايقات ، كما كان يشاهد أيضا القديسين والملائكة وهم يدافعون
عن البشر ويتدخلون بينهم وبين جحافل الظلام . كان يرى بعيني رأسه قبلة جودا
judas وكان يرى عمليات الصلب والتشكيل ، وكان يشاهد الهبوط إلى الجحيم
ثم البعث ثم العودة مرة أخرى . ثم كان يرى أخيراً الأعداد الهائلة من غير المعتدلين
أو الشريرين وهم يلاقون مصائرهم بين موت أو تعذيب عميت . ولعلنا نستطيع أن
نتخيل ماذا كان يدور في أذهان هؤلاء الذين كانوا يشاهدون هذه الأحداث وهم
يؤمنون بها كل الإيمان (Poesie du Moyen Age, Essay I).

وعلى الرغم من وجود اختلافات شتى بين العصر اليوناني والعصور الوسطى
من ناحية الفظم الاجتماعية والعقائد الدينية فإن البيئة التي نشأت فيها المأساة
اليونانية المبكرة كانت بالتأكيد تشبه ظروف البيئة التي سادت العصور الوسطى
ولم تكن المأساة اليونانية تشبه المسرحية في العصور الوسطى في أنها كانت
دينية فقط ، ولا في أنها قد تطورت من مرسوم معين من المراسيم الدينية ، ولا في
وجود تلك الحلقات الواضحة التي تدل على وجود استمرار تاريخي يمكن تتبعه
من خلال المراسيم الدينية التي كانت تصور فكرة الموت والبعث والتي كانت تقام
تكريماً لبعض « المنقذين » المجوس ومن خلال تلك المراسيم التي كانت تصورها
مسرحيات العصور الوسطى . لم يكن هناك تشابه بينها في هذه النواحي فقط
بل أيضاً في الفكرة التي كانت تعتمد عليها المأساة والتي كانت تحتوي على معظم
التأملات الأساسية عند اليونان فيما يتعلق بالحياة والقدر وما يتعلق بالقانون
والخطيئة والعقاب .

عندما نقول إن المأساة قد نشأت من الرقصات الدينية أو المقائدية وأن هدفها
كان تصوير الجفاف الذي ينتاب المزروعات في العام الجارى وعودة النضارة إليه
بعد انتصاره على الموت في العام الذي يليه ، فإن هذه الكلمات قد تظهر صعبة
التبرير . لذا يجب علينا أن نضع في تقديرنا بعض النقاط فأولا وقبل كل شيء كان

الرقص في العصور القديمة عنصراً جوهرياً من عناصر العبادة ، ولم يكن الرقص مجرد حركات تؤديها الأقدام بل كان محاولة للتعبير بواسطة كل عضو من أعضاء الجسم وبواسطة كل انحناء من انحناء أنفه عن تلك الانفعالات التي لم يكن في مقدور الكلمات التعبير عنها وخصوصاً كلمات أفراد من البشر كان من طبيعتهم البساطة التامة والجهل باللغة . وزيادة على ذلك فإن كلمة « النبات » اليوم ليست سوى اسم عام مجرد ، لكنها كانت لدى القدماء تشير إلى مخلوق له شخصيته ، فكان لا ينسب هذا الاسم لغويا إلى غير العاقل بل كان يعبر عنه بالذمير العاقل . كان فناؤه مثل كل فناء يبدنا ، كما كان ازدهاره من جديد حدثاً يسعى الجميع إلى حله — عن طريق تقديم الصلوات والرقصات وماذا كان قد يحدث إذا لم يزدهر النبات مرة أخرى ؟ سوف تحدث مجاعة ، سوف تسبب المجاعة في انتشار فناء شامل ، هذه هي الفكرة التي كانت سائدة حينذاك والتي كانت تدور في عقول سكان تلك اقصى البدائية التي تستمد اعتماداً كلياً على الزراعة كان يعود إليهم الفزع في مواسم منتظمة ، فإذا ذهبنا إلى أبعد من ذلك وتساءلنا : لماذا تتوالى هكذا دورة الصيف والشتاء ؟ لماذا بذيل النبات ويموت الإنسان ؟ لقد كان لبعض الفلاسفة اليونانيين إجابات في هذا الشأن قد لا يتطرق إليها الشك أبداً : طالما وجدت « الغطرسه » Hubris ووجد « الظلم » Adikia فلا بد من وجود الموت . وفي كل عام يصبح النبات قويا ويحس بقوته فتسيطر عليه « كبرياؤه » التي هي في الحقيقة خطيئة لا بد وأن يقابلها جزاء صارم ، يقول هيرا كليطوس Heraclitus « إن الشمس سوف لا تتمدى حدودها ، فإن فعلت ذلك فسوف تلاحقها آلهات الغضب حتى يحققن العدالة » هذا هو قانون جميع الكائنات . « الجميع يلاقون جزاء لما قدمت أيديهم حتى تتحقق العدالة ، كل منهم يكافى طبقاً لقانون يحتمه الزمن » (هيرا كليطوس ، شذرة رقم ٩٤ ؛ أنا كسياندر ، شذرة رقم ٩) . إن تاريخ ازدهار الكائنات في كل عام هو مثال لهذا الميزان العكسي . « فالروح الحولية » —

أو الروح النباتية . أو روح إله القمح ، أو غير ذلك من الأسماء المختلفة التي ترمز إلى شيء واحد - تزدهر في وقت ما ثم يملكها الغرور فينقض عليها عدوها ويقضى عليها وبذلك يصبح هذا العدو قاتلاً ويستحق الموت على يد المنتقم المنتظر الذي هو في الحقيقة ليس سوى الخطيء الذي كان قد لقي حتفه من قبل ثم بعث من جديد ، لقد أصبحت الاحتفالات الموسمية التي تتعلق بهذه « الروح النباتية » معروفة بصورة تفوق الوصف ، كما انتشرت أيضاً في أنحاء الكرة الأرضية ، لذا نجد أنه من المستحسن الرجوع إلى كتاب « الغصن الذهبي » The Golden Bough تأليف Frazer وخصوصاً الجزء الذي يحمل عنوان « الإله الذي يموت The Dying God » كان الإله ديونوسوس - روح المأساة اليونانية - واحداً من هذه الآلهة التي تموت مثله في ذلك مثل آتيس Attis وأدونيس Adonis وأوزيريس Osiris

ويمكن القول بأن عبادة ديونوسوس التي تعتبر الفؤاة التي نشأت منها المأساة كانت تكمل حلل ست مراحل منظمة :

(١) مرحلة الصراع Agon وفيه تقاتل « الروح » مع عدوها الذي يظهر في نفس الصورة إذ أن العام الحالي في الحقيقة يقابل العام الماضي .

(٢) التعذيب أو الكارثة Pathos التي كانت تأخذ في العادة هيئة Sparagmos أي التمزيق إرباً ، فحسد إله القمح يمزق ويبعث على الأرض في صورة حبات يفوق عددها الحصى وأحياناً تكون هذه المرحلة موت قربان .

(٣) الرسول الذي يأتي بالأنباء .

(٤) البسكاء الذي كان يختلط غالباً بأنشودة مرحلة ، إذ أن موت الروح

القديمة هو في نفس الوقت ظهور لروح جديدة .

٥) الاكتشاف أو التعرف على شخصية إلهة المختفي أو الذي تمزق جسده ، وأخيراً .

(٦) ظهور الإله أو بعثه في عظمة وكبرياء (١) .

هذا العرض الديونومي الذي تحول فيما بعد إلى صورة درامية والذي شدبته أيدي مجموعة ممتازة من فنانيين ملهمين قد تطور حتى وصل إلى تلك الصور التي نعرف الآن بالمأساة اليونانية . لقد استطاع الإحساس الخلاق للفنان أن يتغلب بالتدريج على العاطفة المجردة التي كانت تسيطر على المتعبد .

لقد حدث نفس هذا التطور تماماً في المسرحية أثناء العصور الوسطى ؛ أو على الأصح أخذ هذا التطور مكانه عندما بدأت التأثيرات العلمية الدنيوية في تفتيت المسرحية أو إتلافها . فلقد كانت المسرحية الدينية في أول الأبر تتناول قصة الإنجيل بوجه عام ، ثم بدأت بعد ذلك تعالج بعض أجزاء معينة منها ، فهناك مثلاً مسرحية رائعة تصور إعدام الأبرياء ثم تناولت بعد ذلك مشاهد من صنع الخيال تضمنتها القصة ولكنها لم تذكرها ذكراً صريحاً مثل التجارب التي مرت بها ماجدالين عندما عاشت في « برور » ومعاملاتها مع بائعي الجواهر وما يشبه ذلك من أحداث . ثم ابتعدت المسرحية بعد ذلك بطريقة مباشرة عن حدود التاريخ الذي يسجل حياة المسيح فتناولت سيرة القديس نيقولا والقديس أنطون أو سيرة أي شخص كان في تناول قصته رواية صالحة أو علاقة بذلك الجو المقدس .

وبنفس الطريقة اتسعت دائرة للمأساة اليونانية . كانت تتناول في أول الأمر

(١) هذا هو رأي المؤلف الذي نشره قبل ذلك في كتاب Themis لمؤلفته Jane Harrison صفحة ٣٤١ وما بعدها ، وهو يتعرض لوجهة نظر الدارسين المعتدلين فيما يتعلق بأصل المأساة . انظر أيضاً فصول الأولى من كتاب Cornford, From Religion to Philosophy ومن أهم النظريات التي تستبعد ذكر ديونوسوس فيما يتعلق بأصل المأساة هي نظرية Sir William Ridgeway الذي يرى أن المأساة قد نشأت من احتفالات جنائزية تقام تكريماً للأبطال بعد موتهم ؛ انظر كتابه Origin of Tragedy, Cambridge, 1910 .

قصص أبطال أو أرواح — والفرق بسيط بين البطل والروح — يشبهون في طبيعتهم طبيعة الإله ديونوسوس مثل بثنوس Pentheus ولو كورجوس Lycurgus وهيبولوتوس Hippolytus وأكتايون Actaeon وشخصية أخرى قد أستطيع أن أضيفها إلى تلك الشخصيات ، أنها شخصية Orestes ثم بدد ذلك تناولت أبطالاً آخرين ارتبطت ذكراهم ببعض الشعائر الدينية . لأننا إذا ما وضعنا في حياتنا بعض استثناءات ضئيلة غير ثابتة نستطيع أن نقول إن المسرحية لم تكن سوى « أصل أو سبب » لإحدى الشعائر الدينية ، أو على الأصح ما كان يسميه اليونانيون aition ، أى أنها كانت حادثاً تاريخياً وهمياً يعتبره اليونانيون « أصلاً » أو « سبباً » لهذه الشعيرة الدينية . وهكذا كان موت هيبولوتوس السبب aition في نشأة تلك الشعيرة التي كانت تقدم مصحوبة بالبكاء على قبر هيبولوتوس وكان موت أياس السبب aition في إقامة الاحتفالات التي تعرف باحتفالات أياس Aiantia ، وكان موت أظقال ميديا السبب aition في نشأة شعيرة دينية معينة في كورنثا ، وكانت قصة بروميثيوس Prometheus السبب aition في نشأة « أعياد اللهب » التي كانت تقام بطريقة معينة في أثينا . أما للأساسة نفسها — كشعيرة دينية — فإنها كانت تشير إلى أصلها الأسطوري .

لقد امتد موضوع للأساسة اليونانية إلى أبعد من تلك الحدود ، إذ أنها تناولت بعض حوادث قليلة لم يكن قد مضى عليها زمن طويل ، ولكن يجب أن نلاحظ أن هذه الحوادث قد تم اختيارها بعد أن ثبت أنها تستعرض عظمة أو سحراً بطولياً — ونستطيع أن نقول ان تلك الأحداث — مثل معركة سلاميس أو سقوط ميليتوس Miletus — كانت قد تحولت إلى مادة للاحتفالات الدينية .

ومهما يكن من الأمور فإن الطابع العام للأساسة اليونانية قد استطاع بكل قوة أن يتخلص من الرقابة التي كانت تمتاز بها الشعيرة الدينية المجردة . وبذلك

أصبحت الموضوعات أكثر عمقاً وتنوعاً كما أصبحت طريقة العرض أكثر فناً وسمواً وإن ما بدأ في صورة شعيرة دينية محضة قد انتهى إلى صورة مسرحية خالصة . وبترو الزمن بدأ يوريبيديس في التأليف المسرحي بعد أن كان أيسخولوس — الكاتب المسرحي الأول — قد وصل بالمسرحية اليونانية إلى أعلى مستوى . وقرأت أجيال بأكملها مسرحيات أيسخولوس دون أن تفتن إلى وجود ذلك الطابع الشعائري الذي يكن خلفها . لقد جعل هذا الشاعر العرض المسرحي أكثر طولاً وأثر تأثيراً ، ونظم ثلاث مآسي متسلسلة تكون موضوعاً واحداً ثم اختتمها بمسرحية تختلف عنها بعض الشيء وكانت « مسرحية ساتورية » وأثناء عرض المآسي الثلاث اختفى عن الأنظار ذلك العنصر التهريجي الوحشي الذي كان مناسباً لعبادة الإله ديونوسوس والذي كان يتميز بوجود راقصين تغلي أوداجهم لحية كثة وتظهر أجسادهم على هيئة نصف حيوان ونصف إنسان . وبعد نهاية هذه المآسي الثلاث كان على هؤلاء الراقصين أن يظهروا أمام عيون المتفرجين ليستعرضوا حركاتهم التهريجية . يلوح أن شعراء المأساة الآخرين لم ينظموا مسلسلات تتكون كل منها من ثلاث مآسي ذات موضوع واحد . « تريولوجيا » أما يوريبيديس نفسه فقد ابتعد بالتدريج عن نظم مسرحيات ساتورية ، إذ استبدلها بنوع غير مألوف من المأساة الشبه ساتورية وهي مسرحية تتبع التقاليد المأساوية وتتحرر من الخشونة الساتورية ولكنها تحتوي على شخصية واحدة — على الأقل — نصف هزلية وتصور جواً خيالياً بعض الشيء .

كان هذا النوع الديني من المأساة يعرض في صورة مهيبية على مسرح الإله ديونوسوس أثناء الاحتفالات الديونوسية الكبرى التي كانت تقام في كل عام . وربما كان يعرض أحياناً أثناء بعض الاحتفالات الأخرى . كان هذا العرض يقام على شكل منافسة مثل أغلب الاحتفالات اليونانية . واني أعتقد أن أصل هذه العادة يرجع إلى سبب ديني ؛ فقد كان الهدف من ذلك هو خلق روح النصر Nike

في الاحتفالات وهذا لا يأتي إلا عن طريق المنافسة . كان الأرخون أو « أحد الحكام » الذي يشرف على الاحتفالات يختار ثلاثة شعراء ليشاركوا في المسابقة وثلاثة رجال أثرياء ليقوم كل منهم بدور « الخوريبحرس » لكل شاعر من الشعراء الثلاثة ، أى أن الخوريبحوس كان يتحمل كل نفقات العرض المسرحي . وبعد ما تتم عملية الاختيار يذاع أن الشاعر « قد حصل على جوقه » وكان من واجبه حينئذ أن « يدرّب الجوقة » وبعد نهاية الاحتفال كانت لجنة من خمسة قضاة يتم اختيارهم بدقة غير مألوفة تمنح الجائزة الأولى والثانية والثالثة فالمتنافس الأخير كان لابد وأن يحرز بعض « النصر » لأن مجرد ذكر كلمة « الفشل » في مثل هذه المناسبة كان يعتبر فالاً سيئاً .

هذا هو الطريق الرسمي الذي كان على شاعرنا يوريبيديس — بقدرته الخلاقة — أن يسلكه وإن كنا قد ألقينا عليه مجرد نظرة سريعة أن سجل أعماله المبكرة ليس — لسوء الحظ — كاملاً ، وهذا ما كنا نتوقعه تماماً ومع ذلك فقد استطعنا أن نصل إلى معرفة اسم وموضوع أول مسرحية نظمها واستحق من أجلها « أن يحصل على جوقه » — كانت قصتها مستمدة من تلك الفكرة القديمة للربط بالروح الحولية التي تمزقت إرباً أو تعاثرت على شكل بذور ثم عادت إليها الحياة مرة أخرى واستردت نضارتها . لقد فرت ميديا — تلك الفتاة الساحرة التي كانت تسكن الشواطئ النائية الواقعة على البحر المظلم — بعيداً عن وطنها في صحبة المغامر اليوناني ياسون fason حيث كان عمه بلياس Polias يتربع على العرش . كان بلياس يكره ياسون إذ أن لأول كان قد اغتصب العرش من أجداد الأخير ، وكان من الطبيعي أن تحمل بنات بلياس الضغينة لميديا فأخذن يوغرّن صدر ياسون بالكراهية نحو زوجته الأجنبية مما دفع تلك الزوجة العنيدة إلى التصميم على التخلص من بلياس والانتقام من بناته والعمل على استعادة قلب ياسون إليها مرة أخرى . لقد صممت على القيام بكل هذه المهام في وقت واحد فتظاهرت بأن إعادة الشباب إلى أي شخص عجوز وحرصت بنات

بلياس على القيام بهذه التجربة على والدهن فتتبع من ذلك موت بلياس ميتة شنيعة مؤلمة وأصبحت بناته مرتكبات لجريمة قتل رهيبية . ويلوح أن ميديا ظلت نخورة بانتصارها حتى اكتشفت في آخر الأمر أنها قد تسبب بجريمتها في تحطيم حياة يامون وأنها قد علمته في الحقيقة كيف يكرهها . هذه المسرحية تمتاز بميزتين في الواضح أولا أنها مستمدة من إحدى الشعائر القديمة ، هذا إلى أنها تعالج موضوعا من موضوعات يوريبيديس ألا وهو تصوير انفعالات امرأة ضارية معذبة .

عرضت مسرحية « بنات بلياس » عام ٤٥٥ ق . م . عندما كان الشاعر في التاسعة والعشرين من عمره وبعد مرور عام واحد على وفاة أيسخولوس ومرور ثلاثة عشر عاما على تاريخ أول فوز لسوفوكليس ؛ ولم يفز يوريبيديس بالجائزة الأولى سوى عام ٤٤٢ ق . م . قبل عرض انتجونا بعام واحد وإن كنا لا نعلم عنوان المسرحية التي عرضت في هذه المناسبة .

ليس لدينا سوى نموذجان لأعمال يوريبيديس قبل عام ٤٤٢ ق . م وإن لم ، يتفق الجميع على ذلك . فمسرحية « الكوكلوبس » مسرحية ساتورية بحتة وبسيطة كما أنها المسرحية الساتورية الوحيدة التي وصلتنا كاملة . يبدو أن تاريخ عرضه سابق على تاريخ عرض مسرحية « ألكستس » ، كما أن لها أهمية ملحوظة لأنها تصور يوريبيديس وهو يكتب — للمرة الأولى والأخيرة في حياته — دون فكرة مستمدة *arriere pensee* إنها مسرحية خفيفة مرحة مستمدة من قصة أوديسيوس — كما يرويها هوميروس — عندما كان في كهف الكوكلوبس يظهر في هذه المسرحية عنصر للفكاهة والخيال بوضوح لدرجة أن ذروة القصة . وهي احتراق عين العملاق بواسطة فرع شجرة ضخمة متوهج — قد احتفظت بصورتها الخيالية للسلبية . لكن من المحتمل أن يوريبيديس قد جعل ذروة القصة مفزعة وأثار عطف المشاهدين وشفقتهم وجعلهم يقفون في صف الضحية .

أما مسرحية ريسوس Rhesus فقد وصلنا نصها في صورة غير عادية وغالبا ما يعتبر مدسوسا على أعمال يوريبيديس . ومع ذلك فنحن نعلم أن يوريبيديس قد نظم مسرحية بعنوان « ريسوس » وأن المصادر القديمة تذكر أنه نظمها عندما كان حديث السن . أما عن رأي الخصاص — وقد ذكرته في مقدمة ترجمتي لهذه المسرحية — فهو وجود احتمال بأن هذه للمسرحية قد عرضت بدلا من مسرحية ساتورية في نهاية عرض أقيم بعد وفاة يوريبيديس وأن النص الذي بين أيدينا قد يكون من نظم شاعر آخر أعاد نظمها من جديد بعد وفاة يوريبيديس . ويبدو أن مؤلف هذه المسرحية كان في سن الشباب لأنها مليئة بالحرب والمغامرات، مليئة بالنبلاء المغامرين والفرسان الشجعان . هذه الصور لا تتفق مع الصور التي نراها في مسرحيات يوريبيديس وإن ظهرت في المشهد الأخير من المسرحية حيث يقف الجنود صامتين حائرين بينما تبكي أم ثكلي ولدها الميت . إن أشعار هذا المشهد رائعة ولكن لها خاصية سرعان ما تلفت الأنظار ، ففيها تحول مفاجيء نحو إيجاد مرارة في المشهد وبعث ريح باردة سرعان ما تنزع القلب . ولقد ظهرت مثل هذه اللمسات اللاذعة فيما بعد — في صورة جميلة أو في صورة رومانتيكية — في كل مسرحية نظمها شاعرنا يوريبيديس .

منذ مطلع حياة يوريبيديس حتى عام ٤٣٨ ق . م . حين أتم عامه السادس والأربعين لم تستطع المصادر القديمة — كما ينفا من قبل — أن تمدنا بمعلومات كافية . عرض يوريبيديس في ذلك العام رباعية تنظم ثلاث مآس هي « نساء كريت » و « الكايون في بسوفيس Psophis » و « تليفوس » ومسرحية شبه ساتورية هي مسرحية « ألكستس » . ولقد وصلتنا المسرحية الأخيرة كاملة وهي تشير إشارة صريحة إلى ما وصل إليه تفكير يوريبيديس . وتوضح القصة كيف حكمت الأقدار على أدميتوس — أحد ملوك تساليا — أن يموت في يوم معين وإن كان قد سمح له — لقاء ما قدمه من طاعة نحو الآلهة منذ فترة طويلة — باختيار

شخص لموت بدلا منه . ورفض والده العجوز ووالدته الشمطاء أن يموتا بدلا منه ،
 بينما وافقت زوجته الشابة بل ورحبت بالموت من أجله . وانتقلت إلى القبر
 مصحوبة بأناشيد رائعة بينما أقبل البطل الجسور هيراكليس إلى قصر أدميتوس
 في صورة ضيف . واستطاع أدميتوس بلباقة فطرية أن يخفى عن هيراكليس ما كان
 يدور في القصر وأن يأمر تابعيه بأن يقوموا بالترفيه عن ضيفه . ويحس هيراكليس
 بالنشوة وتسيطر عليه الخمر ويطوق بأكاليل الزهور ، وفي نفس الوقت يتم دفن
 جثة ألكستس . ويعلم هيراكليس بعد ذلك بحقيقة الأمر ، ويثوب إلى رشده على
 أثر هذه الصدمة فينطلق في الظلام لمصارعة إله الموت بين القبور ويحطم ضلوعه
 ويسحقه ويرغمه على التنازل عن فريسته . يظهر في هذه المسرحية بوضوح الطابع
 الساتوري الخيالي ، فالمسرحية ليست من النوع المأساوي الخالص ، إنها تتناول
 القصة في رقة وخيال ورومانتيكية ، لكن يوريبيديس وسط هذه اللامسات
 الرومانتيكية لم يترك الفرصة تمر دون أن يبرز نقطة الضعف في الأسطورة المقدسة
 كانت ألكستس دون شك جميلة ، وكان جميلا منها أيضا أن تموت فداء لزوجها ،
 ولكن كيف كان موقف أدميتوس حين سمع بأن تموت بدلا منه ؟ إن أي كاتب
 مسرحي عادي قد يتجنب إثارة مثل ذلك السؤال الأحمق . قد لا يوافق أدميتوس
 على تضحية زوجته من أجله ، وقد تقوم الزوجة بهذه التضحية رغما من زوجها
 أو من غير أن يعلم ، لأن علينا أن ندافع عن شخصية البطل - إن يوريبيديس
 لم يفعل أي شيء من ذلك فأدميتوس - كما صور يوريبيديس - يبكي بمرارة
 على فراق زوجته ولكنه يعتقد في قرارة نفسه أن من الطبيعي جدا أن تموت
 الزوجة بدلا من الزوج . ويصمى هذا الاعتقاد بصره حتى يأتي والده العجوز فيريس
 Pheres - الذي رفض رفضا باتا أن يموت بدلا من أي شخص آخر مهما كان -
 لكي يقدم القرابين في أثناء جنازة ألكستس وتقوم مشادة بين هذين الرجلين
 الأثانيين . إن هذه المشادة تظهر ضعف شخصية أدميتوس في لغة مدمقة تصور

البراعة وتبتعد عن كل شفقة . وإن كان هذا المشهد يثير الحزن العميق في نفس القارئ الرومانتيكي إلا أنه يجعل المسرحية تتصف بالعمق لا بالسطحية . /

إن جميع المسرحيات التي عرضت في عام ٤٣٨ ق . م . تعبر تعبيراً صادقاً - وإن اختلفت طريقة التعبير في كل منها - عن روح المؤلف، ولنتناول كل واحدة منها بإيجاز . فمسرحية « الكمايون في بسوفيس » من النوع الذي نسميه بالذوع الرومانسي . كان الكمايون ابناً لامرأة تدعى اريفيلى Eriphyle خدعت زوجها وقتلته من أجل قلادة رائعة كانت تملكها ذات مرة هارمونيا Harmonia ابنة الإله آريس . وقتل الكمايون والدته فأصيب نتيجة لذلك بالجنون وحقت عليه اللعنة ، وأخذ يبحث عن طريقة يكفر بها عن جريمته ففر إلى أرض بسوفس Psophis حيث قابله الملك وساعده على القيام بعملية التكفير ثم زوجه ابنته أرسينوى Arsinoe التي استجفت بذلك أن تمتلك القلادة . ولكن خطيئة الكمايون كانت عظيمة لا تغفر بمثل هذه الطريقة ، فهام على وجهه وكانت تلعنه كل بقعة من الأرض تطوها قدمه ، ولذا كان عليه أن يذهب إلى مكان لم يكن له وجود قط في الوقت الذي ارتكب جريمته ، وبذلك كان يستطيع أن يكفر عن خطيئته . وتوصل الكمايون إلى معرفة مثل هذا المكان إذ كان هناك بعض الجزر الطمبية التي لم يكن قد مضى على تكوينها فترة طويلة عند مصب نهر أرخيلوؤس Archelous وهناك وجد أخيراً الاطمشان وتزوج من ابنة أرخيلوؤس التي كانت تسمى كاليروى Callirrhoe والتي طلبت منه القلادة فعاد إلى بسوفيس ليأخذها من أرسينوى لقد أخبر أرسينوى بأنه في حاجة إلى القلادة من أجل التكفير عن خطيئته فأسرعت بدورها إليه . ولكدها تكشف بعد ذلك أنه يريد تقديمها إلى زوجته الجديدة فيتملكها الفضب وتقتله وهو في طريقه إليها . إنها قصة رومانتيكية ذات مراحل متباينة ، مهالسة رائعة من الأفعال التراجيدى .

وهناك مسرحية أخرى جديرة بالذكر ، إنها مسرحية تليفوس التي يبدو أن سوء الحظ كان يلازمها في أثناء عرضها إذ شاهدها أريستوفانيس عندما كان صبياً لم يتجاوز السادسة عشرة من عمره ، لكن الشاعر الكوميدي لم يكن في استطاعته أن ينساها ، فكل ما نعرفه عن هذه المسرحية تقريباً قد جاءنا عن طريق إشارات التهكمية . كانت هذه للأساة تعبر عن أسلوب جديد في ميدان المسرحية الاتيكية ؛ أسلوب المغامرات والاهتمام بتطور الحدث ، ذلك الأسلوب الذي طوح بقيم للأساة ونخامتها التقليدية ، فقد كان العرف السائد في ميدان للأساة هو أن ترتدى الشخصيات ملابس أنيقة تشبه ملابس رجال الدين وأقنعة تطورت تطويراً تدريجياً لكي تناسب دور الشخصية . ويعتبر استعمال مثل هذه الملابس الفاخرة في العرض المأساوى إرثاً قديماً وجد منذ نشأة للأساة عندما كانت ذات طابع ديني تظهر فيه طريقة الشعوذة . ولم تستطع المسرحية اليونانية أبداً أن تتخلص منه حتى عندما وصلت أزهى عصورها . وإنه من الصعب جداً أن نكون فكرة واضحة عن الصورة التي ظهرت عليها المأساة اليونانية بوجه عام سنة ٤٣٨ ق . م . أو أن نلاحظ أى تغيير ملحوظ طرأ على استعمال الملابس في مسرحية « تليفوس » وعلى الرغم من ذلك فقد طرأ تغيير أثار تعليقاً عاصفاً : كان تليفوس ملكاً على موسيا Mysia التي لم تكن تبعد كثيراً عن طروادة ، وعندما ركب اليونانيون البحر إلى طروادة ضلوا الطريق واقتحموا أرض تليفوس دون أن يفطنوا لخطئهم — وقاومهم تليفوس مقاومة عنيفة فخرجه أخيليس بحربته السحرية . وقالت إحدى النبوءات إن الجرح سوف لا يلتئم إلا على يد من سبب الجرح . وعندما عاد اليونانيون إلى بلادهم ليدبروا الخطة من جديد لغزو طروادة ذهب الملك تليفوس متخفياً في صورة شحاذ أعرج ووصل إلى قلب الجيش اليونانى ثم دخل قصر أجاممنون . ولما كان على الملك أن يتخفى في هيئة شحاذ اضطر يوريبيديس أن يظهره على المسرح في ملابس بالية وأن يزوده بمخلاة . ولعله كان من الصعب أن يفعل غير ذلك ، ولكننا نستطيع

أن فتخيل أن ملابس الشحاذ كانت أكثر واقعية إلى حد ما وأقل رمزية مما كان يتوقعه المشاهدون . وعلى الرغم من أن ذلك العمل أثار فزع النقاد إلا أنه كان يتكرر بعد ذلك، إذ أصبح من المعتاد أن يرتدى كل من يقوم بدور تليفوس أو فيلوكتيتس ملابس بالية حتى في أثناء عرض مسرحيات سوفوكليس .

وهناك مشاهد رائعة في هذه المسرحية تصور جرأة الغريب المتطفل المهمل الثياب . لقد اقترح قادة اليونان أن يكون مصيره الموت ثم أتاحوا له الفرصة للدفاع عن نفسه . ويبدو أن تليفوس قد تحدث بطريقة أفتدت رقبتة من السيف فالدفاع عن شخص في مثل هذا المأزق كان من صفات يوريبديدس ، لقد اعتبر اليونانيون في بساطة متباهية أن تليفوس كان عدوا لهم وأن من الواجب القضاء عليه في أثناء حملتهم التالية . وأوضح الشحاذ أن تليفوس قد شاهد الدمار يحل بأرضه فكان عليه أن يدافع عنها، وأن أى يونانى كان لابد أن يفعل ذلك لو تعرض لمثل هذا الموقف فليس هناك إذن لوم على تليفوس فيما فعل . وفي نهاية المشهد تظهر شخصية الشحاذ الحقيقية ، لقد كان تليفوس نفسه هو الذى يتحدث، واندفع اليونانيون نحو أسلحتهم ولكن سرعان ما اختطف تليفوس الطفل أورستيس من مهبه ووقف مهددا : إذا تحرك أحد من أعدائه فسوف يقضى على الطفل ، فما كان من أعدائه إلا أن قبلوا شروطه وعقدوا صلحا معه . إننا نلاحظ أن هذه المسرحية لم تكن سوى ميلودراما رائعة كما كانت خطوة في اتجاه الواقعية ذلك الاتجاه الذى اتخذه يوريبديدس وحده بصورة واضحة . لكننا نلاحظ ملاحظتين تشيران إلى يوريبديدس كفيلسوف . فالشحاذ الذى يطالب بتحقيق العدالة نحو عدو الوطن يثير نقط ، طالما ردها يوريبديدس نفسه فيما بعد . إن أريستوفانيس كان يقصد فكرة معينة عندما استشهد ببعض أبيات من مسرحية يوريبديدس في ملهاة نظمها بعد ذلك بثلاثة عشر عاما اسمها « أهل أخارنيا » ليدافع عن سياسة التروى مع أسبرطة . أما الملاحظة الثانية فهي تلك اللمسة الملقطة للأنظار والتي تعبر عن الحزن في آخر المأساة . يطلب

اليونانيون من تليفوس أن يكون لشجاعته وسرعة بديهته حليفهم ضد طروادة ولكنه يرفض لأن زوجته كانت أميرة طروادية وإن كان قد وافق ، كارها ، على أن يرشد الجيش إلى الطريق للوصول إلى وطن زوجته ثم يعود .

والمأساة الباقية من هذه التريلوجيا التي عرضت عام ٤٣٨ ق . م . تتناول موضوعاً يعتبر حساساً بالنسبة ليوريبيديس . ف مسرحية « نساء كريت » تتناول قصة أيروبي Aeope تلك الأميرة الكريتية التي أحبت في الخفاء سيداً أو جندياً شاباً ثم يكتشف أمرها فسلها والدها إلى بحار يوناني ايلقى بها في البحر . لكن البحار يعفو عنها ويصاحبها إلى بلاد اليونان . والقصة ، فيما يبدو ، حكاية شعبية مثيرة لا تهدف إلى إزعاج أي إنسان ، لكن تلميذ السفسطائيين لم يترك مثل هذه الرومانسية كما هي . لقد أراد أن يتناولها بالبحث عن طريق أسس الحياة الواقعية . ولقد ظلت الأناشيد التي عبرت بها أيروبي عن غرامها تذكر كاتهامات ضد يوريبيديس حتى بعد موته . إن جميعها كانت كافية لإثارة العطف بطريقة فنية سامية نحو أولئك العذارى المخطئات . ولكن يوريبيديس يبدو أنه قد حاول إدخال الشك في النفوس فيما إذا كانت الفتاة قد ارتكبت فعلاً أي عمل مخجل يدفع الرجال الأفاضل إلى قتلها . ولم يكن يوريبيديس في الحقيقة متهاوناً بل كان حازماً جداً في نظره الأخلاقية . كان مجال السلوك الجنسي من أخصب الميادين — بعد المجال الديني مباشرة — بالنسبة للأعمال السخيفة والعقاب الصارم ، وكان طبيعياً أن يعتبره السفسطائيون ميداناً لمحركتهم . كان ملوك مصر عامة يتزوجون من أخواتهم وكانوا يفعلون ذلك طبقاً للتقاليد الدينية . مثل ذلك الزواج كان خطيئة في نظر الرجل اليوناني وكان لا يصح حتى مجرد التحدث عنه . وهناك مشكلة أثارها يوريبيديس بعنف في مأساة « أيولوس » Aeolus وهي تتناول قصة خرافية قديمة عن ملك الرياح الذي كان يقوم بدور الحاكم في جزيرة تغمورها مياه البحر ويقوم معه أبناؤه الاثنا عشر الذين تزوجوا من بناته الاثنتي عشرة . في هذه

للمسرحية يسأل الملك في غضب : « ألا نستطيع أن ننظر إلى عيني دون أن نحس بالعار من أجل ما فعلت ؟ » ويجب الابن : « أين هو العار إذا كان من قام بهذا العمل لا يحس أنه قد فعل أى عمل شائن ؟ » . وتناول يوريبيديس في بعض الأحيان روايات يقوم فيها إله ما بدور العاشق لفتاة آدمية — كما سنرى في مسرحية أيون Ion ، وكان الشاعر مولعا بإثارة العطف نحو الفتاة والاحتقار نحو الإله . وقد تناول مرة واحدة ذلك الحب المستحيل من ناحية بسيفاى Psiphae الكريكية نحو الإله الكريتي الذى ظهر لها على هيئة ثور ، لقد تناول يوريبيديس هذه الأسطورة وسط سحابة من الروحانية الدينية الغريبة . ولكن الشيء الذى يثير الاهتمام هو أننا لا نجد عند يوريبيديس أى أثر يشير إلى ميله نحو ذلك النوع من التسامح للمفسد للأخلاق والذى كانت تختلف نظرة القدماء إليه كل الاختلاف عن نظرتنا . ويظهر ذلك أيضاً نحو الكوكلوبس ونحو لا يوس المنكود .

لعلنا نستطيع الآن أن نصل إلى مدى ما كان يحسه المتفرج العادى نحو أعمال يوريبيديس المبكرة حتى عام ٤٣٨ ق . م كان يحس بالمغامرة ، بالبراعة ، بالتجديد ، بالرومانتيكية ، وبالتأثير عن طريق المناظر ، كل ذلك كانت تصاحبه أشعار غنائية رقيقة وسيطرة رائحة على اللغة اليونانية ومزيج جرىء بعض الشيء من حكمة السفسطائيين التى قد تنال إعجاب المتفرجين أحياناً . وربما أحس المتفرجون أيضاً أن تلك الهبات الرائحة كان لا يصح بأى حال من الأحوال أن تشوهها لمحة غامضة من عدم التوافق . لقد كان ذلك يدعو إلى الشفقة ، ولما كان يوريبيديس قد جاوز في ذلك الوقت السادسة والأربعين من عمره فلا بد وأنه كان قد تعلم كيف يخفف من وعورة الموقف . وأما قبل ذلك فإنه لم يعرف وسيلة لمثل هذا التخفيف .

الفصل الرابع

بدء الحرب ، مآسى يوريبيديس عند نضوجه

من ميديا إلى هيراكليس .

وصلتنا معلومات كافية عن مسرحية « ميديا Medea » التي لا بد أنها قد أذهلت المتفرجين في أثناء عرضها على الرغم من أننا نعلم أن الحكام الرسميين في المسابقة المسرحية قرروا لها الجائزة الثالثة . ومع ذلك فسرعان ما أخذت مكانها بعد فترة من الزمن — وإن كنا لا نعلم مدى تلك الفترة بالتحديد — كواحدة من تلك الأعمال الرائعة الكاملة التي تمثل النبوغ في المأساة اليونانية . لقد ظل تأثيرها واضحاً على تفكير من جاءوا بعد يوريبيديس في العصور القديمة .

تبدأ حوادث مسرحية « ميديا » حيث تنتهى مسرحية « بقات بلياس » لقد فر ياسون Jason بمصاحبة ميديا وطفليهما إلى كورنثا التي كان يحكمها كريون Creon ، ذلك الملك المجوز الذي كانت له ابنة واحدة ولم يكن له ولد يخلفه ، ويرى كريون في ذلك الأمير الجسور زوجاً مناسباً لابنته إن هو قد تخلص من زوجته الأجنبية التي تجلب عليه العار ، لم يستطع ياسون أبداً أن يصارح زوجته بالحقيقة ، ومن ذا الذي كان يستطيع إلى ذلك سبيلاً ؟ فيقبل شروط كريون سرا ، ويتزوج من ابنته ، ويذهب كريون مع جنوده إلى ميديا ليطردها في الحال بعيداً عن أرض كورنثا . وتتوسل ميديا إلى كريون ليمسحها يوماً واحداً تستعد فيه للرحيل إلى منفاه ، إنها لم تطلب سوى يوم واحد لكي تستعد هي وأطفالها . وتتوسل ميديا إلى كريون وتبخله وتبرر توسلاتها فيستجيب إلى طلبها . وعندئذ يشاهد المتفرج على المسرح منظرًا يجمع بين كل من ياسون وميديا فيقول كل منهما للآخر كل ما في قابله أو على الأقل يحاول كل منهما أن يفعل

ذلك ، إن ذكرى الأيام السالفة التى قضاها ياسون مع ميديا وأدبه وأخلاقه المعروفة تمنعه من مصارحة ميديا بالحقيقة كلها ، ومع ذلك فإن هذا المنظر يمتاز بالروعة فيظهر ياسون عاقلاً هادئاً مستعداً لتنفيذ كل مطالبها ومدها بكل ما تحتاج إليه إلا أنه لا يوافق على منحها حبه من جديد ، وتظهر ميديا يائسة شبه نخبولة وهى لا تطلب سوى ذلك الشيء الوحيد الذى يرفض ياسون أن يهبها إياه . فالحب بالنسبة إليها هو العالم بأكمله ، أما بالنسبة إليه فهو مجرد ذكرى تافهة وينتهى هذا المشهد فى ازدراء ، لكن هناك مشهداً آخر تتظاهر فيه ميديا بالندم والاستسلام وترسل ياسون بمصاحبة الطفلين لتقديم هدية قيمة إلى الزوجة الجديدة ، وتتظاهر بأنها ترغب عن طريق ذلك فى عفو كريون عن الطفلين والسماح لها بالرحيل إلى المنفى بمفردها . لم تكن الهدية فى الواقع سوى رداء منسوج بسم قاتل حصلت عاياه ميديا عن طريق جدها المقدس إله الشمس ، وتموت الزوجة الجديدة وهى تتعذب ، ويموت معها والدها الذى يحاول إنقاذها ، ثم يسرع ياسون لإنقاذ طفليه من الانتقام الذى كان من المحقق أن يلحق بهما على يد أقارب الزوجة المقتولة . لكن ميديا تكون قد قتلتها بيديها وتقف بحوار جثتيهما وهى تسخر من ياسون . إن ميديا تتعذب ولكنها ترحب بالعذاب ما دام ياسون سوف لا يجد السعادة بمد ذلك . وتقر ابنة الشمس بمجالتها السحرية وتنتشر سحابة كثيفة من الكراهية فتغطي السماء .

يظهر فى مأساة ميديا قدرة جديدة من قدرات الفن المأساوى خاصة فى استغلال الجوقة استغلالاً منقطع النظير . ومن الواجب علينا ونحن نستعرض حياة يوريبيديس أن نبرز ناحيتين فى هذه المأساة . فمن الناحية الأولى نجد أن المأساة تصور حالة امرأة أجنبية غاضبة على رجل يونانى أخطأ فى حقها ؛ فنبدأ الخلية كان يحب رجال متمدينون نساء أجنبيات ثم كانوا يهجرونهن . ولكنى لا أعتقد أن إحدى

أولئك النسوة الأجبيات قد وجدت مثل تلك العبارات الفارية التي كانت تنطق بها ميديا . ومن العجيب وجود مكان للسخرية وسط تلك الأمواج من العواطف المتأججة . وهناك مكان فعلا للسخرية ، فحتى قارىء المأساة قد لا يستطيع أن يكتفم ابتسامة مرة عندما يوضح ياسون الخدمات التي قدمها لميديا إذ إنه قد أتى بها إلى أرض يونانية (متحضرة) ، لكن ميديا ليست فقط امرأة أجنبية غير متحضرة ولكنها أيضا مجرد امرأة عادية تحارب في معركة رهيبة تدور بين رجل وامرأة . إنها معركة أبدية من المستحيل أن تنكر وجودها . إن بعض الألفاظ العميقة الجارحة التي قيلت على لسان كل من ياسون وميديا يمكن جمعها في كتاب من الكتب التي نغم مجموعات من الأقوال المأثورة ، ويمكن تسمية هذا الكتاب « من زوج إلى زوجته » أو « من زوجة إلى زوج » . إن ميديا ساحرة أيضا ، ثم يستولى عليها الجنون بعد ذلك ، لقد استولى عليها الجنون الذي يسببه الفشل في الحب والشعور بفكران الجميل والإحساس بالضعف ، إن هذا الجنون جريمة لا يستطيع الإنسان أن يتحملها لو أن شاعرا مبتدئا قد تناول هذه القصة لصور شخصية ميديا في صورة تثير الشفقة ولأثبت أن الاضطهاد المستمر يخلق ملائكة مظلومين . فأناشيد الجوقة التي نشأت لإظهار قوة المرأة كان من السهل استخدامها لتصوير حياة المرأة على أنها مليئة بالسلم والبركة ، ولكن يوربيديس — الذي كان يستغل الفن التراجيدي لمخاطبة القلب والذي لم يكن يتناول المعتقدات مجرد تناولها فقط — لم ير الأمر كذلك إنه يبدو قائلًا « عندما يفيض الكيل عند أولئك النسوة المضطهدات ، وعندما ينفذ صبر أولئك الأجبيات المكروهات المستعبدات ، ليس هناك من عدالة سوى الانتقام من الرجال المتوهين » .

لم يكن مثل ذلك النوع من التفكير في حد ذاته يدخل الهجة في نفوس المشاهدين ، ولكن طريقة معالجة الموضوع — وليس الموضوع نفسه — هي التي كانت تستحوذ على إعجاب المتفرج العادي ، فيشاهد أمامه موهبة ذات قدرة خلاقة تنتج عملا جديداً . فطريقة يوربيديس في معالجته للموضوع كان من هدفها بعث

الحيرة في نفس الرجل البسيط، فطريقته كانت غامضة؛ فهو لم يجعل نصف شخصياته أشراراً، والنصف الآخر أخياراً، بل ترك كلا من الجانبين يقرر حالته وكان يجد متعة في أن يترك المستمع فريسة للدهشة والحيرة، بل وأكثر من ذلك كان يقوم بدراسة دقيقة مثيرة لنواح متعددة من التفكير ولجوانب شتى للشخصية، تلك النواحي التي كان الرجل البسيط يرى أنه من الأفضل تجنب التفكير فيها. فعندما أراد ياسون الدفاع عن قضية يعترف الجميع بأنها حقيرة لم يهتم أي رجل فاضل بالاستماع إليه. لكن يوريبيديس جعل ياسون يصمم على مواصلة الحديث. كان يحلوه أن يتتبع خطوط التفكير والانفعالات التي تدفع حقاً الرجال — حتى الأخيار مثل ياسون — كي يقفوا موقفه. وعندما ظهرت حقيقة ميديا كامرأة شريرة فإن الرجل البسيط كان يعتقد أن مثل هذه المرأة كان يجب القضاء عليها وليس الاستماع إلى دفاعها. لكن يوريبيديس كان يفضل أن يصل إلى الأسباب والدوافع التي خلقت في نفسها ذلك الإحساس المعقد والشعور بالظلم، وكان يريد بذلك أن يفهم وأن يوضح ذلك الإحساس لا أن يظهر الاستياء نحوه. وكان الرجل البسيط محقاً — إلى حد ما — في القول بأن يوريبيديس كان يبدو وكأنه معجب بأولئك النسوة الشريرات الخائفات، إذ إن مثل ذلك التفهم العميق كان يحتوي دائماً على قدر كبير من الشفقة.

وكان من الممكن أن يوجه هذا الاتهام ضد عمل آخر من أعماله الرائعة نظمه بعد مسرحية ميديا بثلاثة أعوام. ذلك العمل هو مسرحية هيبوليتوس Hippolytus (٤٢٨ ق. م.) التي منحتها الحكام الرسميون الجائزة الأولى في أثينا المنافسة، والتي انتزعت إعجاب العصور بعد عصر يوريبيديس، والتي كانت مصدراً للإلهام كل من سينيكا Seneca وراسين Racine عند كتابة أعظم أعمالهما، ولكنها مع ذلك هزت بشدة الرأي العام في نفس الوقت. وموضوع هذه المسرحية هو صورة مشوهة لأسطورة قديمة جداً كانت معروفة في مصر الفرعونية ووردت في كتاب

التوراة . ولا يظهر ثسيوس في هذه المسرحية كأموزج للرجال الديمقراطي الذي تولى
عرش أثينا ، بل يظهر كبطل يتغنى الشعراء باندفاعه ومغامراته . لقد قهر ثسيوس
مند العصور المتقدمة قبائل الأمازون واغتصب مليكتهم العذراء ولكنها ماتت
وتركت ابنا يشبهها في كل شيء ، هذا الابن كان يسمى هيپوليتوس . وبعد حوالى
عشرين عاماً تزوج ثسيوس من فايدرا Phaedra الابنة الصغرى لمينوس Minos
ملك كريت ، واندفعت فايدرا متأثرة برغبة شريرة من أفروديتا فوقعت في غرام
هيپوليتوس ، ولم تبح بحبها لأحد وحاولت أن تتخلص من الحياة ولكن وصيفتها
العجوز جاهدت لكي تعرف السر الدفين — ووصلت إليه الوصيفة العجوز وباحت
به بعد ذلك إلى هيپوليتوس بعد أن قطعت عليه عهدا بكتمان ذلك السر إلى الأبد .
ويستولى على فايدرا غضب مخيف نحو الوصيفة العجوز ونحو هيپوليتوس ويسيطر
عليها جنون أعمى وهي تريد الدفاع عن نفسها فتكتب اتهاماً ثانياً ، ضد هيپوليتوس
ثم تفتخر شتقاً . ويتهم ثسيوس ابنه هيپوليتوس ولكن الأخير لم يشأ أن يحدث
بعده ويخرج راضياً إلى المنفى بعد أن يصب عليه والده اللعنة وكان من جراء هذه
اللعنة أن أرسلت الآلهة الموت إلى هيپوليتوس ولكنه استطاع أن يثبت براءته قبل
أن يسلم الروح . لقد عالج يوريبيديس هذه القصة بطهارة رقيقة حازمة رغم أنه كان
من السهل جداً تناولها بطريقة جنسية مبتذلة . تعتبر هذه المسرحية من أجمل
المسرحيات التى نظمها يوريبيديس وما زالت حتى الآن تحتل مكانة عظيمة فى الميدان
المسرحى من ناحية البناء ومن ناحية الروعة وإن لم تكن من ناحية عظمة الفكرة
أو عمق الإحساس . لكن معالجته للموضوع بتلك الطريقة الحساسة الحازمة والتي تتفق
فى نفس الوقت مع ذلك الحب الآثم قد أزعجت بطريقة غامضة العقول غير الناضجة
وأشعلت فيها نار الغضب . كما تسببت تلك الفكرة العارية التى تناولت مثل هذه
البطلة دون شك فى إزعاج النساء الأثينيات المحافظات . ولعل هذا يعطينا فكرة
عن مدى ضيق الأفق الذى كان يتصف به الذوق العام فى ذلك الوقت حتى أننا نجد

هجوماً خاصاً على جملة واحدة نطق بها هيبوليتوس . ففي المرحلة الأولى من الغضب الذي كان يذنبه في أثناء حديثه مع الوصيقة يهددهيبوليتوس بأنه سوف يبوح بالسر لوالده ثسيوس ، ولكن الوصيقة تذكره بعهده فيصرخ فيها قائلاً :

لسانى . . . لا قلبي . . . هو الذي وعد .

إنها إشارة سريعة إلى عدم الوفاء بالوعد جاءت نتيجة للمأزق الذي وقع فيه هيبوليتوس . ولكن عندما يحين الوقت فإن هيبوليتوس يحافظ على عهده ويكافئه ذلك حياته . وعلى الرغم من ذلك فإن هذا البيت قد امتشهد به مراراً وتكراراً كنموذج لتلك المذاهب الخيفة التي كان ينادى بها يوريبيديس والسفسطائيون والتي قد تجد مبرراً قبل من يبحث باليمين .

ونص مسرحية هيبوليتوس الذي بين أيدينا الآن هو نسخة أخرى كتبها يوريبيديس فيما بعد . ففي النص الأول نظم يوريبيديس مشهداً يصور فايدرا وهي تبوح فعلاً بحبها . لقد فضل كل من سينكا وراسين هذه الطريقة الواضحة ، ولكن أفكار يوريبيديس في النص الثاني وصلت إلى درجة أكثر سموً وأجل تأثيراً ، فلقد جعل فايدرا تسلم الروح دون أن تنطق بكلمة واحدة على مسمع من هيبوليتوس ، لقد سمعته ولكنها لم تجبه . وتمتاز مسرحية هيبوليتوس على جميع مسرحيات يوريبيديس الأخرى - منذ أن نظم ألكستس - بجملها الهادي . لقد نالت شهرة خاصة كأول مسرحية عظيمة تتناول قصة حب تراجيدى أو حب مشثوم وهو موضوع لا يزال مثيراً بطريقة غير عادية على المسرح الحديث . وكان أيضاً في نظر معاصريه موضوعاً شقاً كواحد من تلك الموضوعات الأولى التي تعالج أسطورة محلية أنيكية بحثة والتي لم تكن قد وجدت لها طريقاً قط بين الموضوعات العظيمة التي تناولتها القاسائد المعمية التقليدية .

وظهرت من جديد العظمة التي بدت في مسرحية ميديا بعد عامين (عام

٢٦ ق.م) ظهرت في مسرحية هيكوبا وهي تضارع في قوتها وروعها مسرحية ميديا ، وبطلة هذه المسرحية امرأة أجنبية مثل ميديا ، إنها الملكة الطروادية الشهيرة التي تظهر في البداية في صورة وقورة جميلة ثم تتحول بعد ذلك إلى صورة من صور الشيطان بعد أن ترتكب جرائم شنيعة . إن « جرائمها » لا تتعدى حدود الجرائم العادية التي يرتكبها المهزومون في الحرب ولكن هذه الجرائم تزداد فظاعة تحت وطأة السلوك الخشن الذي يسلكه اليونانيون المنتصرون . وتثير هذه المسرحية ملاحظات كثيرة تظهر فيها المرارة . فأجاممنون — مثلا — هو البطل الوحيد الذي تجده هيكوبا بين جميع القواد المنتصرين ، إنه يتولى الدفاع عنها في المعسكر لأن الآلهة قد ساعدته فأنخذ ابنتها كاساندرا عشيقه له — تلك الكاهنة المعتوهة التي وهبت نفسها لكي تكون عذراء إلى الأبد .

وكان يتخيل بذلك أنه على خلق كريم . وهناك ناحية أخرى كانت تبدو واضحة لدى الآثينيين : فعندما استولى على أفراد الجيش اليوناني الفزع من جراء الخرافات التي يؤمنون بها فإنهم يطالبون بتقديم أميرة طروادية كقربان بشري على قبر أخيليس . وعند مناقشة هذا الموضوع نعلم أن بضع أمراء قد تناقشوا في مثل هذا العمل من بينهم ولدا ثيسوس اللذان كانا ملكين أسطوريين لمدينة أثينا . فهل سلكا مثل أي آثيني متحضر ومنعاه مثل تلك الشرور ؟ العكس صحيح فكل مانعرفه هو أن كلا منهما كان يعارض الآخر — لكن كليهما كان يعصد عملية القتل ؟ وفي نهاية مسرحية هيكوبا — تماما مثل نهاية مسرحية ميديا — تصل إلى درجة كبيرة من الإثارة والقلق حيث تبدو الأساطير الخرافية وكأنها روايات محتملة الوقوع . إن التاريخ يروي أن ملكة طروادة قد سيطر عليها الجنون على أثر جرائمها وأنها بعد ذلك قد تحولت إلى كلب من كلاب العالم السفلي له عينان مخيفتان رآها البحارة ليلا وهي تتجول حول التل حيث كانت قد رجعت هيكوبا . وفي أثناء انتقامها الدامي من العدو

الوحيد الذى استطاعت أن توقعه تحت سيطرتها فإنها تظهر وكأنها قد أصبحت بالفعل كلباً من كلاب العالم السفلي. وعندما تنبأ نحيبها العمياء وهى مشرفة على الموت بالتغيير الذى سوف يحدث فإن هيكوبا تعود مرة ثانية إلى طبيعتها ، وقد يشعر الإنسان أن الأساطير الخرافية القديمة كانت قبل كل شيء قصصاً حقيقية. إن الشعاع الضوئى الوحيد الذى يتخلل ذلك الجو المظلم الرهيب المسيطر على مسرحية هيكوبا هو تلك الجرأة السامية — بل هو فى الحقيقة — ذلك السرور الذى يصاحب بوليكسينا Polixena الشهيدة العذراء وهى فى طريقها نحو الموت .

لقد تناولنا مسرحية هيكوبا قبل أن يأتى وقتها المناسب بفترة قصيرة وذلك لما فيها من صرامة متزايدة تتفق مع تلك للرامة التى يمتاز بها موضوع مسرحية ميديا وطابعها . ولنفعد الآن إلى الوراء قليلاً ، خلال الفترة التى صرت بين نظم مسرحية ميديا ونظم مسرحية هيكوبا حدث تغيير فى تفكير يوريبيديس أو على الأقل كان هناك صدام عنيف يدور بين أفكاره ، لقد عرضت مسرحية ميديا عام ٤٣١ ق . م . أى فى العام الأول من حرب البليبونيز التى قامت بين الإمبراطورية الآثينية وتمثل القوات اليونانية الديمقراطية المتقدمة وبين حلف البليبونيز بقيادة اسبرطة . واستمرت تلك الحرب مدة سبعة وعشرين عاماً لم يتوقف القتال خلالها سوى مرة واحدة ، وانتهت هذه الحرب بالاستيلاء على أثينا والقضاء على سلطتها . لقد ظهرت فى بداية هذه الحرب كياسة السياسى المحنك بركليس الذى كان صديقاً لأناكساجوراس والذى كان من بين هؤلاء الذين كان يحترمهم يوريبيديس . ظهرت هذه الحرب فى بداية الأمر فى صورة صراع عنيف حاسم بين القوات التقدمية والقوات المتأخرة . لقد وصل إلينا الخطاب الشهير الذى ألقاه بركليس والذى سجله ثوكوديديس Thucydides وفيه يشرح بركليس لجيرانه الأغراض السامية التى تكافح أثينا من أجلها ويطلق فيه على

أثينا كتب « أميرة المدن جميعها » ويرى أنه من الواجب أن تكافح أثينا حتى الموت من أجل تلك المدن ثم يدعو المدن للالتفاف حولها كما يلتفت « جماعة من العاشقين » حول « عادة خالدة » . لقد استخدم للتعبير عن هذا التشبيه كلمات يونانية تفوق في حيوتها الكلمات الإنجليزية (والعربية) إن حاولنا أن نعبر عنها . ومن المؤكد أن يوريبديدس كان يؤدي الخدمة العسكرية في ذلك الوقت ولا بد أنه قد شاهد معارك حامية قامت في أثناء السنوات الأولى من الحرب .

لقد تجاوز يوريبديدس مع دعوة بركليس فانتج سيلا من المسرحيات الوطنية ، وحتى في مسرحية ميديا توجد أنشودة تغنيها الجوقة — وإن كانت غير ذي علاقة مباشرة بالموضوع — لتصوير مآثر أثينا وإن تلك المآثر التي تغنى بها الجوقة ليست جميع المآثر التي ينسبها الوطنيون لأوطانهم الحبيبة « إنها بقعة من الأرض ، عريقة ، قديمة ، يستطيع أن يسيطر عليها الغزاة ، يسير أبناؤها في خيلاء يستنشقون عبيراً دافئاً تهديه إليهم الشمس الساطعة ، الحكمة Sophia عندهم قوت يقاتلون به » (كانت الكلمة اليونانية Sophia تعني الحكمة والمعرفة والفن والثقافة ، وليس لدينا اليوم كلمة واحدة تعبر بدقة عن معنى هذه الكلمة اليونانية كما أن المصطلحات التي يمكن إطلاقها على عناصر الحكمة نفسها لها مدلولات مختلفة اليوم ، « وبواصل يوريبديدس حديثه فيقول « هناك نهر يجري عبر هذه المنطقة ؛ وهناك قصة تروى كيف أبحرت الإلهة كيبريس Cupris — إلهة الحب — حتى وصلت إلى هذا النهر وغمست يديها في جوفه ، وعندما يهب نسيم النهر عند المغيب فإنه يكون محملاً بروح الحب والشوق » ، « لكن هذا الحب في نظر يوريبديدس ليس حبا عاديا ، إنه « عاطفة ورغبة جارقة نحو كل ما هو روحاني مقدس ، إنه حب يشارك الحكمة في عرشها . . . إنه من المؤلم أن يتدفع الإنسان نحو الغرور » ، لعلنا نستطيع أن نتخيل كيف كان يعقب رب الأسرة الآثيني على هذه الكلمات .

لعلنا نستطيع بثقة أن ننسب تاريخ نظم مسرحية « أطفال هيراكليس » إلى الفترة التي بدأت فيها الحرب وعلى الرغم من أن نص المسرحية قد وصلنا مشوها إلا أننا نرى أنها رائعة ، ينبعث من خلالها رنين تلك النزعة الوطنية . بعد أن مات هيراكليس ذاق أطفاله ووالدته التعذيب على يد عدوه يوريسثيوس Eurystheus ملك أرجوس وكان دائما يهدد بالقضاء عليهم . لكن أيولايوس Iolaus — صديق قديم لهيراكليس — ساعدهم على الفرار من أرجوس . وبعد ذلك بحثوا دون جدوى عن يحميهم في جميع أنحاء بلاد اليونان ولكن لم تجرؤ أى مدينة على حمايتهم من اعتداء أرجوس . وفي افتتاحية هذه المسرحية نشاهد أيولايوس وأطفال هيراكليس يتعلقون بحراب مقدس في أثينا ويعلنون أنهم لاجئون ويفاجئهم رسول من أرجوس يجذب إليه الرجل العجوز ثم يستعد للقبض على الأطفال « أى أمل يستطيع أيولايوس أن يتعلق به » . إن أيولايوس واثق في شيئين : إنه يثق في أن الإله زيوس يحمي البريء ، ويثق في أن أثينا مدينة حرة لا تعرف الخوف . ويظهر ملك أثينا — ابن ثيسوس — ويوضح الرسول ، إن حجة الرسول تظهر بوضوح في أثناء المناقشة : « إن هؤلاء الأطفال هم رعايا أرجوس وليس لك شأن بهم ، وأكثر من ذلك فإنهم أطفال لا حول لهم ولا قوة وليس من الممكن أن يصبحوا حلفاء لك ذوى قيمة أو منفعة . وإذا لم تسلمهم إلينا بطريقة سلمية فإن أرجوس سوف تعلن الحرب في الحال » إن الملك « يرغب في توطيد السلم بينه وبين جميع الناس ولكنه لا يريد أن يغضب الإله أو أن يغدر بالبريء . إنه أيضا يصرف شئون مدينة حرة لا تقبل أية أوامر تصدرها سلطة خارجية . وأما فيما يتعلق بالقول بأن مصير الأطفال ليس من شأنه فإن الإجابة اللائقة هي أن أثينا كان من شأنها دائما الدفاع عن المضطهدين » . لعلنا الآن نذكر الدعوة القديمة التي كانت تعتبر أثينا « منقذة بلاد اليونان والتي جاهد المورخ الذي أرخ للحروب الفارسية من أجل تأكيد صحتها ، ولعلنا نذكر أيضا القرار النهائي الذي وصل

(• — يوريديس)

إليه حلف البليبونيز والذي رفضه بركليس عشية اليوم السابق للحرب ، ولعلنا نذكر أيضا تلك الشكاوى المتكررة التي كان يرددها أهل كورثا ويقولون إن أثينا « سوف لا تريح نفسها ولا تريح الآخرين أبدا » إن هذه الحقائق تقدم لنا دليلا يشير إلى ماهية الروح الوطنية التي تستعرضها مسرحية « أطفال هيراكليس ». وهناك جانب آخر في الصورة للثالية التي يراها يوريبيديس لأثينا ، إن هذا الجانب يمكن أن يكون أفضل مقياس بالنسبة للناقد الزيه ، إن أثينا سوف تكون مخلصه لبلاد اليونان وللأغراض التي تعيش من أجل تحقيقها . إنها تعيش من أجل سيادة القانون ، من أجل تحقيق الرحمة ، من أجل الاعتراف بالحق أكثر من الاعتراف بالقوة ، وكما يشير أيضا ملك أثينا فإنها تعيش من أجل تحقيق الديمقراطية والحكم الدستوري ، فالملك الأثيني ليس طاغية يحكم شعبا غير متمدين .

تظهر نفس البواعث بصورة أكثر وضوحا وبفكيرا كثر عمقا في مسرحية أخرى يرجع تاريخها إلى سنوات الحرب الأولى وإن كنا لا نعرف تاريخ عرضها بالتحديد . هذه المسرحية هي مسرحية « المستجيرات » ، ويقرا الدارسون اليوم هذه المسرحية ببرود تام متجاهلين الظروف التي عاصرت عرضها وعلى ذلك فإنهم يميلون إلى السخرية بسبب ظهور نوع من الخدلة في تحمس الشاعر يوريبيديس ، تبدأ هذه المسرحية كما بدأت المسرحية السابقة بمشهد يصور مجموعة لجأت للاستجارة . لقد لجأ إلى أثينا جماعة من اتسوة يمثلان في هذه المرة أمهات من أرجوس قتل أبناؤهن في أثناء الحرب ضد طيبة يقود هذه الجماعة أدراستوس Adrastus العظيم حاكم أرجوس المهزوم ويمجدن أيثرا Aethra والدة الملك تقدم دعواتها وتوسلاتها بالقرب من المحراب فيلتفنن حولها ويطوقنها بسلسلة من أغصان الزيتون التي يحملها كل التوسلات فلا تجرؤ والدة الملك على الخلاص منها . إن اتسوة يطلبن فقط من ابنها الملك ثسيوس أن يعيد إليهن جثث أبنائهن الذين تركهم أهل طيبة في العراء دون دفن فأصبحت الجثث عرضة لأن تمزقها الكلاب ، وذلك مما يخالف القانون

اليوناني . ويرفض ثسيوس في أول الأمر أن يستمع إليهن ويرى في الرفض كياسة وحسن تدبير ، وتبدأ النسوة الكسيرات في حمل الأغصان والاستعداد للرحيل ، بينما تصرخ أيثرا التي كانت تبكي في هدوء في أثناء ذلك هل يصح أن يوجد مثل هذا النوع من الخطيئة ؟ » .

« إنك أنت . . . أنت يا ولدي . . . لا يمكن أن تفعل ذلك إنك قد رأيت رجالا يتناولون على مدينتك . . . يتهمونها بالجنون والتهور . . . ثم رأيت الشرر يتطاير من عينيها وتدبري لكي تدافع عن كيانها ضد اتهامات هؤلاء الرجال فلتكمد المدينة ولتتعب . . . ولتقابل الأخطار تلو الأخطار لكي تصبح مدينة عظيمة . . . فهناك مدن تقف في حذر مدن ضيقة الأفق . . . قليلة الحكمة . . . إنك أنت يا ولدي تعرفها تمام المعرفة . . . فلقد هجر عينيها النور ، اذهب يا ولدي وقدم المعونة . . . اذهب . . . لقد ذهبت عني مخاوفي . . . نساء كسيرات يتوسلن إليك . . . وأموات يحتمون بك » .

(مسرحية المستجيرات سطر ٣٢٠ وما بعده)

ويقبل ثسيوس المهمة التي تلقىها والدته على طائفة ، لقد كان من عاداته أن يضرب ضربته عندما يجد أي اضطهاد دون أن يقدر مقدار المغامرة ولم يكن يرضى أن يقال عنه إنه قد سمح بعدم تنفيذ قانون من قوانين الآلهة بينما كان لديه ولدي أثينا القوة الكافية لتنفيذه . إن صورة أثينا « منبقة بلاد اليونان » هي التي تشاهدها في هذه المسرحية ، أنها أثينا بطلة العالم الهليني وحامية العقيدة المخلصة ، ولكنها أيضا أثينا ذات التفكير الحر والآراء التقدمية . عندما أعيدت الجثث فيما بعد من ميدان القتال فإنها كانت ذات لون شاحب إن اليونان القديمة تعتبر هذه الجثث شيئا دنسا لا يجب أن يلمسه أحد وربما يلمسه العبيد فقط ، ثم إنها كانت ترى أيضا أن من الواجب إحضار الجثث أمام أعين الأمهات لخلق سبب للبكاء ، إذ إن الأمهات كان يجب أن يمكن

من أجل أبنائهن . لكن ثسيوس كان يحس إحساساً مختلفاً بالنسبة لهاتين الفكرتين . لماذا يزداد حزن الأمهات مرارة ؟ فلنأكل النيران الجثث في سلام ، ولتسلم الأمهات الرماد للتخلف من الجثث . وأما فيما يتعلق بالفكرة الثانية الخاصة بالتدريس فإننا نسمع أن الملك نفسه قد حمل الجثث المشوهة بين ذراعيه وطهر جروحها وأحاطها بكل إعزاز بينما لم يلبسها عبد واحد ويتساءل أحد المارة « يا للهول ! ألم ينجل » — وإن الكلمة اليونانية المستعملة تعنى شيئاً بين الخجل والاشمزاز — ويجب آخر « بلى لماذا يشمز الإنسان من مصائب أخيه الإنسان ؟ » (سطر ٧٦٨) . إن هذه الإجابة لها مغزى بعيد ، كما أن لها نتائج عظيمة ، إنها تلك الصورة القديمة للقديس فرانسيس Francis عندما كان يقبل جروح المصاب بالجذام ، إن الرجل البسيط يشعر بالإثارة عند رؤية بؤس عظيم ويميل إلى النفور أو حتى إلى كراهية الشخص الذي يقاسى بينما ينظر الرجل المتحضر نظرة عميقة فيضفى شعوره بالثورة أمام رغبته في المساعدة .

لقد تحدثنا عن حذاقة بسيطة في الحماسة التي تظهر في مسرحية للاستعجيرات ؛ هذه الحذاقة تظهر في بعض المشاهد كذلك التي أوردناها من قبل كما تظهر أيضاً عندما نلاحظ أن ثسيوس يميل إلى إلقاء محاضرات عن السلوك الحسن والدستور الآثني . يدخل رسول طيبة ليسأل في وقاحة « من حاكم هذه الأرض ؟ » مستعملاً كلمة Tyrannos « طاغية » بدلا من كلمة Monarchos « حاكم » ، وسرعان ما يصحح ثسيوس له لفته فيقول : « لا يوجد هنا طاغية Tyrannos إن هذه المدينة مدينة حرة . وعندما أقول إنها مدينة حرة فإنني أقصد بذلك مدينة يتناوب فيها جميع أفراد الشعب القيام بأعباء الحكم ، وليس للغنى فيها حق على الفقير » (سطور ٣٩٩ — ٤٠٨) . إن هذه المناقشات التي تدور حول الحكم الديمقراطي كان في استطاعتها أن تثير أحاسيس الأفراد وأن تفتح أمامهم طريقاً نحو مشاهد من الشعر الرائع وخصوصاً في تلك الفترة التي كان هؤلاء الأفراد

يحاربون فيها ويموتون دقاظا عن ديمقراطيتهم . ولكنها تظهر في نظر غير « المحبين »
لأثينا — تلك المدينة الجميلة — باردة وغير مناسبة للموقف .

هناك مسرحيات أخرى يرجع تاريخ نظمها إلى هذه الفترة وتشير إلى نفس
الموجة الجارفة من الحب نحو أثينا ، فهناك مسرحيات لم تصلنا نصوصها مثل
مسرحية « أيجيوس Aigeus » و « ثسيوس Theseus » وإريخثيوس
Erechtheus » وجميعها تتناول موضوعات أتيكية وجميعها يمكن أن نرجع
تاريخ نظمها إلى السنوات الأولى من الحرب ، إن مسرحية هيبوليتوس مستمدة
من أسطورة قديمة تتناول الأكروبول ، ويبحث ثناء هذه القصة شعاعاً من الحب
الشاعري نحو أثينا . ومسرحية أندروماخا تعتبر وثيقة جديدة بالدراسة وسوف
نناقش موضوعها فيما بعد .

لكن كل من المسرحيتين اللتين قد تناولناهما الآن — وهما « أطفال هيراكليس
والمستجيرات » — تعطينا فكرة كاملة عن معنى الوطنية كما كان يراها شاعرنا .
فالوطنية بالنسبة لأغلب الأشخاص هي مسألة مجتمع وعادة ، إنهم يتمسكون بوطنهم
لأنه ملك لهم ، ويتمسكون بعاداتهم وآرائهم بل وحتى بجيرانهم لنفس السبب ،
أما بالنسبة إلى يوريبيديس فإنه قد فكر في مثل معينة قبل أن يصل إلى تفكيره
الظروف التي كانت تحيط به فعلاً ، لقد أحب أثينا لأن أثينا كانت تعنى في نظره
أشياء معينة ، فإذا ما أصبحت أثينا الحقيقية لا تعنى هذه الأشياء فإنه سوف
لا يحفظها بحبه . كان عليه على الأقل أن يفعل ذلك ، ولم يكن هذا العمل بالشئ
الهنبل بل كان عملاً شاقاً دائماً وإذا قدر لأثينا أن تصبح زائفة فمن المؤكد أن
يوريبيديس سوف يحس بكارهية مختلطة بحبه المخدوع . لقد ظهرت دلائل ذلك
في كل من مسرحية ميديا وهيكلوبا .

قبل أن نناقش هذا الموضوع علينا أن نقف قليلاً عند مسرحية أخرى رائعة
تمثل — في أكثر من معنى — نهاية فترة معينة ، إنها مسرحية « هيراكليس

Heracles « التي نظمت عام ٤٢٣ ق . م . والتي تصور ثسيوس وهو يقوم بنفس الدور الذي قام به من قبل وهو دور البطل الآثيني . ففي مسرحية المستجيرات ساعد ثسيوس أدراستوس والأمهات الأرجوسيات وأرشدنهم إلى الطريق نحو الوطنية الهيلينية الصادقة ، وفي مسرحية هيرا كليس يأتي لإفقاذ هيرا كليس من محنته . لقد أصيب هيرا كليس بالجنون فقتل أطفاله . وعندما تاب إلى رشده وصحبا من غفوته وجد نفسه مقيداً إلى أحد الأعمدة وحوله جثث لأشخاص لم يكن في استطاعته التعرف على أصحابها . ويثور هيرا كليس لكي يكسر قيده ، ورغم معارفه على إخباره بالحقيقة كاملة ، ويستولى عليه الجنون لإحساسه بالعار والفرع فيجد رغبة جارفة نحو لعنة الإله والبحث عن الموت ، ولكنه يرى في تلك اللحظة ثسيوس مقبلاً . لقد كان ثسيوس صديقاً لهيرا كليس في أيام عصيبة متعددة ، ولا يجرؤ هيرا كليس على مواجهته أو التحدث إليه . إن مجرد الاقتراب من القاتل أو سماع صوته أو رؤية وجهه قد يندس الشخص ، فيختبئ هيرا كليس في عباءته ويبعد ثسيوس عن طريقه في هدوء . لكن سرعان ما تحوطه ذراعاً صديقه وسرعان ما يفيض العبادة من حول جسده . ليس هناك مثل ذلك النوع من التنديس ، لا يستطيع أى عمل بشرى أن يلمح أشعة الشمس الخالدة ، إن حب الصديق لصديقه لا يخشى عدوى الدماء أو الجريمة . لقد لمس ثسيوس صديقه هيرا كليس ، ومن أجل ذلك شكره الأخير وأصبح الآن مستعداً للموت . أغراه الإله إلى حد بعيد ولكنه سوف يتحدى الإله . إن ثسيوس يذكر من هو هيرا كليس : إنه هو الذي يساعد البشر ، إنه الصديق القوي للمظلومين ، إنه هيرا كليس الذي جرؤ على حمل كل شيء وتحمل كل المتاعب ، والآن هو الذي يتحدث عن الانتحار مثل أى رجل عادى ضعيف القلب ! سوف لا تسمح بلاد اليونان لك أن تموت وأنت أعمى البصيرة (سطر ١٢٥٤) . لقد هدأت نفس المفامر العظيم وقضى على ثورتها بواسطة « حكمة » ثسيوس وذهب إلى أثينا — على الرغم من الصعاب التي قابلها — لينجز جميع الأعمال الصعبة التي قد تحتفظ بها الحياة له .

إن عدم الرضى عن عملية الانتحار لم يكن سائداً فى العصور القديمة ومع ذلك نراه فى مسرحية هيراكليس واضحاً صريحاً . كما نجد أيضاً فى هذه المسرحية إنكاراً صريحاً لصحة الأساطير التى كانت سائدة إذ ذاك ، إذ إنها تفقد الأسطورة تفصيلاً ، ارخاً حتى أنها — كما يشير الدكتور فيرال — تبدو بوضوح وقد قلبت فكرة المسرحية رأساً على عقب . لقد تسبب خبث هيرا فى إصابة هيراكليس بالجنون فنشاهد رسولها الأسطورى وهو يقتحم المكان الذى يرقد فيه هيراكليس بينما يتحدث البطل نفسه عن مغامراته الخارقة . ورغم ذلك فإنه يفتق بهذه السطور :

« لا تقل إن هناك آلهة فاسدة فى السماء
ولا آلهة تقبع فى السجون أو آلهة تحرس السجون . . .
لقد شمر قلبي نحو ذلك بالجحود . . . وإن يتغير هذا الشعور
إذا كان الإله إلهاً بمعنى الكلمة . . . فلا يجب أن ينقصه شيء
إنها مجرد أساطير غير خالدة نسجها المنشدون » .

(مسرحية هيراكليس من سطر ١٤٣١ إلى ١٤٣٦ ، قارن
افيجينيا فى تاوريس من سطر ٣٨٠ — ٣٩٢ ؛ وقارن أيضاً
شذرة رقم ٢٩٢ طبعة Bellerophon) .

لكن مسرحية هيراكليس تمثل — بطريقة أخرى — فترة معينة من حياة الشاعر ، ويبدو أن هذه المسرحية قد نظمت عام ٤٢٣ ق.م. أو بالقرب من هذا العام تقريباً بينما نعلم أن يوريبيديس كان قد أتم الستين من عمره فى عام ٤٢٤ ق.م. . وأنه حينئذ كان قد أنهى خدمته العسكرية . لقد قضى من بين تلك الأعوام الستين أربعين عاماً فى عمل وجهد متواصلين يحارب أهل بويوتيا وأهل اسبرطة وكورثا ، ويحارب ضد أهل تراقيا غير المتحضرين بل ومن المحتمل أيضاً أنه قد حارب ضد شعوب أخرى تسكن فيما وراء البحار . وليس لدينا سجل بالمعارك التى اشترك

فيها ، ولكن وصلنا بالصدفة نقش يرجع تاريخه إلى عام ٤٥٨ ق . م . حين كان يوريبيديس في السادسة والعشرين من عمره . ويشير هذا النقش إلى أسماء أفراد إحدى القبائل — أبناء ارخثيوس Erechtheus — الذين استشهدوا في الحرب في أثناء ذلك العام . لقد استشهدوا في قبرص وفي فينيقيا وهاليس ، ويعطينا هذا النقش فكرة عن مدى القوة غير العادية التي كانت تتمتع بها الجيوش الآثينية ، كما يوضح لنا كيف كانت تنتشر في كل مكان . وهناك فارق كبير بين حياة ومعيشة الشاعر القديم وبين زملائه الشعراء المحدثين . إن معظم شعرائنا وأدبائنا غالبا ما يعيشون إما بدخلهم من الكتابة وإما على مرتب يعملون على زيادته عن طريق كتابة الأدب . لقد أوضحت في الطبعة الأولى من هذا الكتاب أن « من الغادر أن يستطيع أحد هؤلاء الأدباء أو الشعراء أن يواجه يوميا الأخطار ، أو أن يقف في وجه أشخاص يريدون القضاء عليه ، أو أن يكون مستعدا للموت في سبيل الدفاع عن أشخاص آخرين ، أو أن يظل يومين دون طعام ، أو حتى يعمل ويمرق للحصول على القوت الذي يقيم أوده » . فهكذا كانت الحياة في تلك الفترة السعيدة التي جاءت قبل عام ١٩١٤ ، وحتى في هذه الأيام فهذا يعتبر بالنسبة لأغلب الأشخاص مجهودا يقوم به وهو جالس في المكتب أو المصنع .

أما الشاعر في العصور القديمة فكان يعيش عيشة شاقة ، كان يكدح ، كان يفكر ، كان يحارب ، وكان يقاسى في أغلب الأعوام التي نحاول اليوم دراسة حياته في أثنائها . كان يشارك في الاجتماعات السياسية وفي مجلس الشورى وفي ساحات القضاء — كان يقوم بالعمل في مزرعته الخاصة أو في عمله الخاص ، وكان معرضا في كل عام أن يرسل خارج البلاد ليشارك في حملة عسكرية قد تستغرق وقتا طويلا أو أن يستدعى بين يوم وليلة ليدافع عن حدود وطنه . وبعد هذه الحياة المليئة بالحقيقة والمجهود كان يجد أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس أوقات فراغ

يكتبون خلالها مسرحياتهم . لقد كتب الأول تسعين مسرحية والثاني مائة وسبعاً وعشرين والثالث اثنتين وتسعين مسرحية . كان القدماء يعتبرون يوريبديدس شاعراً مغرماً بالقراءة ومحباً للاطلاع ، إذ كان يفتنى مكتبة قد لا تقل نسبة عدد المجلدات فيها عن واحد في المائة من عدد الكتب التي كان يفتنيها تينسون Tennyson أو جورج ميرديث George Meredith — لقد كان يوريبديدس فيلسوفاً ، كان يقرأ لنفسه ؛ ولكن على أى أساس من الخبرة الشخصية كانت تعتمد فلسفته ! يحتمل أن الانغماس في الحقائق الصعبة للحياة هي التي حققت للأدب اليوناني بعض مزاياه الخاصة ، فبين هذه المزايا — على سبيل المثال — نلاحظ تمسكه القوى بالعقل والذكاء ، وتجنبه للعاطفة والسفسطة وأنواع الحماقة الخادعة ونلاحظ أيضاً إخلاصه القوى نحو النماذج والتقاليد السامية وابتعاده عن أى شيء يمكن أن نسميه نحن « الواقعية » . فالشخص الذي يفرق دائماً وسط المجلدات الضخمة وينغم بالحياة الآمنة يبحث عن شيء واقعي عنيف ويسعى وراء الدماء والكلمات الغاضبة والجل الخشن المتقطعة . أما الشخص الذي يتوق إلى الهروب من حياة الحروب والذنس وحياة العنف والمشقة يعيش فترة قصيرة بين إلهات الشعر والموسيقى فمن الطبيعي أن يعمل على أن تحتفظ إلهات الشعر والموسيقى بكل ما لها من صفات رقيقة وعلى ألا تذكره بالوحل الذي اغتسل منه منذ فترة قصيرة . لقد نظم يوريبديدس في وصف الممارك : قصيدتين طويلتين : الأولى مسرحية أطفال هيراكليس والثانية مسرحية المستجيرات . وكتابهما مقالة خطابية يلقيها رسول ، وكتابهما ذات أسلوب بارع تقليدي لا تظهر فيه أى لمسة تشير إلى خبرة شخصية . إنه من الطريف أن تقارن بين كتابات شاعر حارب في معارك قتال يشتبك فيها المحاربون بأيديهم وبين أشعار مجموعة من للنشدين المحدثين الذين لم يقدر لهم رؤية شخص يصوب بندقية نحو وجوههم . ولقد نظم أيسخولوس في الواقع مقطوعة حربية رائعة في مسرحية الغرس ، ولكن الواقعية غير متوفرة حتى في هذه المقطوعة .

فكل ما فيها هو روح القتال من أجل الحرية ، تلك الروح التي تؤثر في نفوسنا في أثناء قراءة المسرحية وليست الأحداث الفردية التي تحدث في أثناء المعركة .

بعد مرور أربعين عاما في الخدمة العسكرية وبعد أن يخرج الأشخاص الذين أموا الستين من عمرهم من صفوف الجيش فإن عليهم أن يشعروا بشعور هو في الواقع مزيج من الترويح وعدم الثقة . فهم من الناحية لرسمية كانوا يسمون Gerontes « رجال مسنون » . ولقد ابتعدوا الآن عن العمل الشاق ، وعندما يبتعد الشخص عن مجال العمل الشاق فإنه يقترب نحو نهاية الحياة بصورة خطيرة .

إن الجوقة في مسرحية هيراكليس من النوع المفكر إنها تمثل رجلا مسنين وهم يمثلون بدورهم طبقة معينة من سكان طيبة وتجري على لسانهم هذه الكلمات (سطر ٦٣٧ وما بعده) « إن الشاب هو ذلك الشيء الذي أحبه إلى الأبد ؛ إن الشيخوخة عبء ثقيل فوق الرأس ، وسحابة تحجب النور عن الأعين ، وحمل أثقل من اللحم التي تخرج من بركان اتنا . المجد والشهرة وتاج الشرق وحجرات مقدسة بالذهب ، ما قيمة كل ذلك إذا ما قورن بالشباب ؟ » إن الإنسان يرغب دائما في أن يعيش حياة ثانية عندما يشعر أن حياته الأولى قد انتهت ، إنه يريد أن تعود إليه الحياة من جديد وأن ينعم بكل لحظاتها مدة أخرى . إذا كان هناك أى فضيلة arete في الشخص أو أى حياة حقيقية باقية في قلبه ، فلن ذلك بالتأكيد يكون شيئا ممكنا . . . وبالنسبة إلى يوريبيديس نفسه فيبدو أنه كان ما زال يحتفظ بحياة أخرى يمكن له أن يحياها . إن ما يقوله من كلمات يجب علينا ذكرها وإن لم يكن من السهل ترجمتها « سوف لا أتوقف عن إلهات الرشاقة مع إلهات الشعر والموسيقى Muses » . وقد تبدو هذه الكلمات تافهة شأنها في ذلك شأن أغلب الترجمات الأدبية . وإلهات الرشاقة Charites هي أرواح اللطف والرحمة وإلهات الشعر Musae هي « الموسيقى » أو « الحكمة » أو التاريخ » أو « الرياضيات » كما هي أيضا أرواح « الغناء » و « الشعر » . « سوف لا أستريح . سوف أخلط بين اللطف

والرحمة وبين أرواح الموسيقى وأجعلها روحاً واحدة ، سوف يكون هذا الخلط بمثابة زواج مبارك يتم بينهما . إني لا أرى معنى للحياة إذا ما هجرتني إلهات الشعر والموسيقى ، سوف تطوقني أكاليهن إلى الأبد . ومع ذلك فحتى المنشد العجوز يستطيع أن يحول الذاكرة إلى أنشودة .

كانت الذاكرة — طبقاً للأساطير اليونانية — أما لإلهات الشعر والموسيقى؛ والذاكرة التي يعنها يوريبديدس هي ذاكرة « الجنس البشرى » ، هي قصة التاريخ والأثر ، إنها أكثر من مجرد قصة واحدة . لقد علمته إلهات الشعر والموسيقى منذ القدم رقصاتهن السحرية وسوف يظل مخلصاً لتلك الإلهات إلى الأبد، سوف لا يرغب إجهاد جسده أو ضعف قلبه أبداً على مطالبتهم بالمدد . كان يوريبديدس دون شك يحمل في ذاكرته الأبيات التي كان يعنها الشاعر القديم الكمان للمذارى الراقصات ، تلك الأبيات التي تعتبر من أجمل وأسمى ما نطقت به شفاء يونانية : « أيتها المذارى ، يا من تقطر أفواهكن رحيقاً خالصاً ، يا من تعبر أصواتكن عن الشوق ، سوف لا تقوى أطرافى على حمل أكثر من ذلك ، إلهى ، ياليتنى كنت طائراً أروح وأغدو على الأزهار التي تطفو على سطح الماء وأشارك الطيور السعداء ، ياليتنى كنت ذلك الطائر الذى لا يحملهما فى قلبه ، كنت ذلك الطائر البحرى الأزرق الذى يلهو فى الربيع » . إن شاعرنا يوريبديدس لا يرغب فى أن يستريح ، إنه يحمل فى قلبه جميع المموم ، إنه يرحب بخدمة إلهات الشعر ويتمنى أن يظل خادماً لمن حتى النهاية إنها أمنية جريئة ، وعندما حققتها إلهات الشعر والموسيقى فلقد فعلت ذلك لقاء ثمن باهظ .

الفصل الخامس

التعبير الدقيق ، مرارة الحرب ، الكيبياديس
والثوار ، مأساة ايون ، مأساة الطرواديات

لقد أجمع المؤرخون اليونانيون — وعلى رأسهم ثوكوديديس — على وجود علاقة بين حرب البليبونيز وبين ذلك التدهور والمرارة اللذين لحقا بالحياة العامة في بلاد اليونان وإحداث رد فعل عكسي للأحلام والمثل القديمة . ونحن نستطيع أن نبين مدى هذا التغير بذكر بعض العبارات القليلة وإن كانت في نفس الوقت واضحة الدلالة .

عندما يسجل هيرودوت رأيه الذي يقول إن في أثينا كانت في أثناء الحرب الفارسية « منقذة بلاد اليونان » كان عليه أن يقصد هذا الرأي بدفاع طريف (الكتاب السابع ، فصل ١٣٩) : « إنني هنا مضطر إلى التعبير عن رأى قد يثير سخط أغلب البشر ولكنني لا أستطيع في نفس الوقت أن أتردد في التعبير عنه بالطريقة التي أعتبرها صادقة » . كتب هيرودوت هذه العبارات في السنوات الأولى من حرب البليبونيز ، ولم تكن أثينا مدينة في ذلك الوقت « منقذة » بل كانت « حاكمة » . كان حلفاؤها يرفضون بين وقت وآخر خدمتها ويحاولون أن يتخلصوا من التحالف معها . وكانت هي بدورها قد استطاعت أن ترغم كل مدينة بعد المدينة الأخرى على الدخول في حلف وأن تحولهم جميعاً إلى رعايا خاضعين . وهكذا تحول « الحلف » بصورة واضحة إلى « إمبراطورية » .

وحتى بركليس ، ذلك الرجل السياسي القدير الذي جاء في أزهى عصور أثينا والذي سعى لتحقيق أعمال نافعة متعددة وحقاً فعلاً ، فإنه قد فشل في تكوين

حلف حر يعتمد في تكوينه على هيئة تمثل جميع المدن ويتم تكوينها عن طريق الانتخاب . لكن استحالة هذه الفكرة لم تكن قد ظهرت بعد واضحة في أنحاء العالم على الرغم من أنه قد قامت فعلا هيئة تأسيسية تتكون من مجالس دولية في بعض الأماكن وتضم القرى المجاورة . ولا يجب توجيه اللوم إلى شخص بركليس من أجل وقوع خطأ — مهما كان فاحشا — لم يجد أى مخلوق طريقة ليتجنبه . لكنه قد تحقق أخيراً في عام ٤٣٠ ق . م مما وصلت إليه أثينا من مكانة (ثوكوديديس ، الكتاب الثانى ، فصل ٦٣) : « لا تتخيّلوا أن نتيجة قتالكم نتيجة بسيطة ، فهو إما إخضاع مدن معينة وإما استقلالها . إن لديكم إمبراطورية تخافون عليها من الضياع ، وهناك خطر عليكم أن تواجهوه . إنه خطر هؤلاء الذين يحقدون عليكم من أجل إمبراطوريتكم ، والتنازل عن هذه الإمبراطورية الآن قد يكون شيئاً مستحيلاً . قد توجد بعض النفوس الحاملة غير العاملة التي تتوق في أثناء هذه الأزمة إلى « الحق » حتى بهذا الثمن ! لقد تحولت إمبراطوريتكم اليوم إلى ديكتاتورية ، وهذا شئ ليس من العدل أن تحصلوا عليه ولكن في نفس الوقت لا يمكن التنازل عنه بشئ من الأمثلة » .

ويؤكد كليون نفس الحقيقة بطريقة أكثر قسوة وخشونة (ثوكوديديس ، الكتاب الثالث ، فصل ٣٧) : « لقد أشرت مراراً وتكراراً إلى أن النظام الديمقراطي لا يمكن أن يكون أداة لتصريف أمور إمبراطورية ، ولم يظهر ذلك بطريقة واضحة مثل ما يظهر الآن لعلمكم لا قدر كون أنكم عندما لتشفقون على حلفائكم وتتساهلون في معاملاتهم أو عندما تتأثرون بتوسلاتهم الزائفة إنكم بذلك تظهرون ضعفاً فيه خطر على أنفسكم دون أن تسمعوا منهم كلمة شكر أو اعتراف بالجميل . تذكروا أن إمبراطوريتكم تطبق نظاماً ديكتاتورياً على شعوب غير راضية عن هذا الحكم تدبر دائماً مؤامرات ضدكم » . ثم يضيف كليون

بعد ذلك قائلا : « هناك ثلاثة أعداء قساة لأى إمبراطورية ، إنهم الشفقة والتأثر بالكلمات المعسولة وعدم ادخار القوة . يجب ألا يخذلكم هؤلاء الأعداء الثلاثة » . (ثوكوديديس ، الكتاب الثالث ، الفصل ٤٠) .

يمكن أن يقال أكثر من ذلك عن المثل العليا التى تنادى بها الروح الرياضية والحرية والحكمة ، لأنى أعتقد أن العدو الثانى الذى ذكره كليون (وهو التأثير بالكلمات المعسولة) يمكن أن نجده فى الحكمة البليغة عند الفلاسفة . وأما فيما يتعلق بالديمقراطية فقد أصبحنا لا نسمع أن « مجرد كلمة ديمقراطية هى كلمة فيها جمال » ولكننا نسمع أنها ليست أساساً من الأسس التى يقوم عليها الحكم الإمبراطورى . وبعد مرور فترة من الزمن سوف نسمع الكيبياديس — أحد الأثينيين الديمقراطيين السابقين — وهو يقول عن إسبرطة : « يعلم أن جميع العقلاء يعرفون بالطبع ما هى الديمقراطية ، ولكننى أعلم أكثر مما يعلمون فى هذا الشأن عن طريق خبرتى الشخصية ، ولكن ليس هناك جديد يقال عن هذا الجنون الواضح » (ثوكوديديس ، الكتاب الرابع ، فصل ١٨٩) .

لقد فشلت المثل من تأدية أغراضها — إن كان لنا أن نصدق الكتاب المعاصرين — وكذلك فشل الأشخاص . لقد كان بركليس — على الرغم من الأخطاء التى ارتكبها — رجلاً ذا تفكير نبيل ، كان مخلصاً فى سلوكه ، سامياً فى أفكاره ، لقد ولد لكى يكون حاكماً . لقد قاد شعبه نحو « الجمال والحكمة » وقد أبدى رغبته فى أن ينقش على قبره أنه لم يلبس أحد الأثينيين ثوب الحداد فى أثناء فترة قيادته . أما كليون Cleon فقد كان — كما يقول الجميع — ثورياً مندفعاً ، عنيفاً ، غير متمسك بالشرف ، مستهتراً ، أحمق ، لم يثبت عزمه إلا عند القتال من أجل أثينا حتى قضى عليه ، وعند الدفاع أيضاً عن الفقراء كى لا يموتوا جوعاً مهما كلفه ذلك من فرض ضرائب باهظة على الأغنياء أو نهب موارد المدن المتحالفة معه .

وعندما قتل في المعركة — لحسن الحظ كما يروي ثوكوديديس خلفه من بعده هوبربولوس Hyperbolus وهو صورة كاريكاتورية لشخصية كليون، أو كما يصوره بعض الشعراء الكوميديين بعبارة فيها ثورية: « كليون في إطراء » واقد تعرض هذا التعبير لقدم موضوعي عادل وبتفاصيل متعددة ولكنه في نفس الوقت يمثل بوجه عام خفة الروح التي كان يتصف بها الكتاب القدماء .

وهناك شخصية واحدة من بين شخصيات هذا العصر تلمع فتبعث شعاعاً غير عادي ، إنها شخصية الكيبياديس Alkibiades ، وبقدر ما نستطيع أن نفهمه من المعلومات التي وصلنا أغلبها في صورة غير كاملة أو على هيئة قصص روائية فإننا نستطيع القول بأن الكيبياديس لابد وأنه كان يشبه اللورد بايرون Lord Byron على نطاق واسع إذ إنه قد تحول من شاعر إلى رجل حرب وسياسة . وكان لنهايتيه المفجعة وغدره بالأحزاب السياسية تأثير كبير على سمعته وإن كان هذا التأثير — فيما يبدو — تأثيراً غير عادل . لقد كان حقاً رجلاً عنيفاً وخبيثاً ، ولكن الصفات الدنيئة البذيئة التي تنسبها إليه الروايات إنما تصور ذلك النوع من الاتهامات التي يكون من السهل نسجها حول رجل ليس له أصدقاء . وليس من السهل علينا أن نتخيل كيف كانت شخصية الكيبياديس قبل أن يصبح رجلاً معروفاً . لقد كان رجلاً نبيل المولد إذ كان عمه القائد المشهور بركليس . كان معروفاً لجمال مظهره وسلوكه غير العادي . كان جندياً ذكياً ، وسياسياً طموحاً بعيد النظر . كان تلميذاً للفلاسفة كما كان صديقاً حميماً لسقراط ، وكلاهما كان قادراً على التوصل إلى أفكار عظيمة وطرحها للمناقشة أمام الملأ . لقد اعترفت به جماهير كثيرة كشخصية أرسلها القدر من أجل إنقاذ أثينا ، ويلوح أن يوريبيديس كان من بين هؤلاء الناس ولو لفترة من الزمن على الأقل . ففي مسرحية « المستجيرات » التي تدعو للسلام نرى يوريبيديس يهني^١ أثينا بطلها ثيسوس « القائد النبيل الشاب » ؛ لقد ربط النقاد بين هذا التعبير وبين انتخاب الكيبياديس وهو في عتفوان شبابه قائداً

في عام ٤٢٠ ق . م . ويظهر ذلك أكثر وضوحاً في مسرحية « أندروماخا »
Andromache لأن النملقيات التي وصلتنا عن هذه للمسرحية تثبت أنها لم تعرض
في أثينا ، وهناك مصدر آخر يشير أن الذي أخرجها شخص يدعى دموكراتيس
Democrates أو تيموكراتيس Timocrates . ونحن نعلم أن يوريبيديس كان له
صديق من أرجوس يدعى تيموكراتيس ، وعلى ذلك يبدو أن هذه المسرحية قد
عرضت في أرجوس . لعل ذلك يبدو غريباً لكنه وإن أمكن تفسيره ، كان من
سياسة أثينا منذ القدم أن تحدد من سلطة إسبرطة عن طريق تنظيم أحلاف ودية بين
أثينا وبين الأقطار الواقعة في شبه جزيرة البليونيز نفسها (قارن : أريستوفانيس ،
الفرسان ، سطر ٤٦٥ وما بعده) . وكانت نواة هذا التحالف ثلاث ولايات
— أرجوس Argos واليس Iliis ومانتينيا Mantinea — التي استقبلت تيمستوكليس
عند زيارته لها بعد انتهاء الحروب الفارسية مباشرة والتي اتخذ نظام الحكم فيها
صورة الحكم الديمقراطي الأثيني . لقد كان الكيبياديس الشخص الذي نجح في
تنظيم هذا الحلف عام ٤٢٠ ق . م . ويبدو أن مسرحية « أندروماخا » أرسلت
إلى أرجوس لعرضها هناك بنفس الطريقة التي كان يتبعها بنداروس الذي اعتاد أن
يرسل مجموعة من راقصيه لعرض أنشودة جديدة تتغنى بمآثر ملك غير أثيني .
يبدو أن هذه المسرحية تشير إلى حروب البليونيز (سطر ٧٣٤) ، إنها تسهب
بطريقة ملفتة للأنظار في وصف تهديدات إسبرطة (سطر ٤٤٥ وما بعده ، سطر
٥٩٥ وما بعده) . أما منيلاوس ملك إسبرطة فيقوم فيها بدور الشرير ؛ لقد صور
يوريبيديس منيلاوس على المسرح في صورة شريرة للغاية حتى أن يوريبيديس
نفسه لم يكن يرضى عن هذه الصورة وهو في حالة نفسية طبيعية . ولدينا أيضاً بعض
معلومات ثانوية غير موثوق بها توضح كيف كان يثق يوريبيديس لفترة ما بالقائد
الكيبياديس . ففي عام ٤٢٠ ق . م . أقيمت الأعياد الأولمبية التي كانت تعتبر من
أعظم المسابقات الرياضية بالنسبة لجميع سكان بلاد اليونان والتي كانت تحمل بين

طياتها شبه تحالف ديني بين الولايات التي تشترك في إقامتها . لقد نجح الكيبياديس في إثبات إدانة إسبرطة بخرق هذا التحالف الديني وكان من نتائج ذلك أن حرمت من الاشتراك في هذه الاحتفالات . وكان هذا الإجراء ضربة قاسية قضت على هيبتها . بل وأكثر من ذلك أن الكيبياديس اشترك اشتراكاً فعلياً في هذه المسابقات وأحرز بنحيوله مجموعة من الجوائز كان بينها الجائزة الأولى في مسابقة المجلات الحربية ذات أربعة الجياد . ويشير بلوتارخوس عند الحديث عن حياة الكيبياديس إلى أنشودة من أناشيد النصر نظمت تمجيداً له في هذه المناسبة « — كما تقول الروايات — بواسطة يوريبيديس » (بلوتارخوس ، حياة الكيبياديس ، الفصل الثاني) . إن حركة البعث لأناشيد البصر Epinikion التي كانت تنظم تمجيداً لانتصارات الأفراد تتفق اتفاقاً تاماً مع شخصية الكيبياديس ، فإن كان يوريبيديس قد وافق على نظم مثل هذه الأنشودة فسوف يكون ذلك مثالا واضحاً لهمكم التاريخ .

لكن ضلال يوريبيديس كان طبعياً ولم يدم فترة طويلة فأساء « المتفردات » تهدف إلى السلام بينما كانت الخطة الحقيقية لألكيبياديس هي أن يجعل وجود السلام شيئاً مستحيلاً . بالإضافة إلى ذلك فإن مثل أحد الرجلين لم تكن تتفق مع مثل الرجل الآخر ، لقد صور لنا أريستوفانيس هذه الحالة في مسرحية الضفادع التي عرضت ٤٠٥ ق . م . حين كانت الجماهير تتدبر أمر الكيبياديس للمرة الأخيرة وهل تعتبره خطراً على الدولة كقائد شريف أم كمدو في المنفى . وكان على كل من الشاعرين العظيمين بعد وفاتهما أن يبديا رأيهما في هذا الموضوع بالذات . يقول أيسخولوس « استسلم للشبل الذي ربيته دون تفكير » . ولكن يوريبيديس يلفظه لفظاً في ثلاثة أبيات لاذعة (ملهات الضفادع ، سطر ١٤٢٧ وما بعده . قارن سطر ١٤٤٦ وما بعده) . ولكن الكيبياديس قبل عرض مسرحية الضفادع (٦ — يوريبيديس)

بجدّة طويلة كان قد أصبح بالنسبة ليوريبيديس صورة معبرة ورمزاً صادقاً
للأسوأ العصور .

حين نعلم على ما جاء عند ثوكوديديس وهو يؤرخ لهذه الفترة فإننا نستطيع
أن نقول إن كل بلاد اليونان كانت تنحدر بالتدريج نحو الهاوية وتسير في طريق
نشاق . ومن المحتمل أن كل حرب قد تسبب في تجريد الإنسان من بعض خصائص
شخصيته ، إذ إنها تعود على الاكتفاء بالضرورات البائسة واستخدام الوسائل
البائسة لمقابلتها ، وتبعده أيضاً عن روح الكرم والإنسانية التي كانت تقصف بها
حياته . لكن هذه الحرب بالذات قد أدت إلى أضرار غير عادية . إذ إنها لم تكن
مجرد نزاع بين دولتين ولكنها كانت صراعاً بين مبدأين : مبدأ حكم الأقلية
بمبدأ الديمقراطية . وكان من بين مدن الحلف الآثينى أعداد غفيرة من الأغنياء
المتبرمين الذين كانوا على أتم الاستعداد - لو أتاحت لهم الفرصة - للإطاحة
بالنظام الديمقراطي والقضاء على أفراد الشعب والقيام بثورة تعضد إسبرطة ، وكان
في نفس الوقت داخل مجموعة كبيرة من المدن الإمبرطية أعداد هائلة من الفقراء
المتذمرين الذين كانوا قد تشبعوا بالمذاهب الديمقراطية والذين كانوا ينتظرون
يفارغ الصبر الفرصة المواتية لقطع أعناق الأقلية الحاكمة . إن ما كان يحدث
في بلاد اليونان حينذاك يشبه الحالة التي كانت عليها المدن الأوربية بعد أن تأثرت
بقيام الثورة الفرنسية ، إن حرباً أهلية غير ظاهرة كانت تسكن خلف تلك الحروب
الخارجية الظاهرة ، كما أن هذه الحرب الخارجية الظاهرة نفسها لم تكن سوى
صراع عنيف يؤدي إما إلى الحياة وإما إلى الموت . وفي مثل هذا الصراع كان
جميع الأفراد يحاربون بطريقة واحدة مهما اختلفت درجة ثقافتهم أو تفكيرهم ،
عندما شعرت أثينا بمصائب الحرب تتراكم عليها ، وتضيق عليها الدائرة ؛ وعندما
بدأت تشعر بأنها تحارب وتلمت من أجل بقاء إمبراطوريتها ، ومن أجل
الدفاع عن حياتها فإنها دون شك فقدت كل للنل العليا التي كانت تعيقها حين

كانت تعتبر نفسها « منقذة لبلاد اليونان » . لقد حاربت بجميع الأساحة التي كان في وسعها أن تستخدمها .

كان من الطبيعي أن تحتاج هذه الفترة إلى رجال من نوع خاص يتفق سلوكهم مع طبيعة الفترة نفسها فلم تكن الجماهير حريصة على الاستماع لرجال ذوى أصل نبيل أو تفكير عميق كما أنها لم تحرص أيضاً على التعهد عن الفلاسفة . كانت هذه الجماهير تشعر بالمرارة والقسوة والخوف وكانت حريصة على الاستماع إلى رجال يحسون بنفس هذه الأحاسيس . وإن نفس الخوف الذي جعل هذه الجماهير تتجه نحو القسوة قد جعلها أيضاً تتجه نحو الاعتقاد في الخرافات . ففي مناسبة من المناسبات استولت على المدينة بأكلها موجة من الجنون والفرع بسبب لعبة تافهة طرأت على بعض التماثيل القديمة لهرميس Hermes ، وفي مناسبة أخرى لقي جيش بأكله حتفه لأن الجيش وقائده كانوا خائفين من التحرك في أثناء كسوف القمر . وهكذا كانت الجماهير قد نسيت أنا كسوجوراس بسرعة ولم تتذكر من أعماله شيئاً .

لنا الآن أن نتساءل : هل هذه هي نتيجة اعتناق مثل عليا في الديمقراطية والتثقيف ؟ إن الطريقة التي اتبعها بعض المؤرخين القدامى لدراسة تاريخ اليونان - مثل طريقة ميتفورد Mitford - تعطي إجابة مؤكدة لهذا السؤال . لكننا إذا نظرنا نظرة فيها مزيد من الدقة في التاريخ لوصلنا إلى تفسير مختلف كل الاختلاف . فعلى ما أن نميز بحرص شديد بين كل من الفكرتين : فكرة التثقيف ، وفكرة الديمقراطية ، لقد حدث أن سارت كل من الفكرتين معاً وفي طريق واحد في أثناء عصرين أو ثلاثة من أعظم عصور التقدم البشري ، وإنما نميل إلى الاعتقاد بأنه من الواجب أن تسير معاً في نفس الطريق ؛ ولكنهما ليستا كذلك . فالديمقراطية هي حد ذاتها هي دون شك إدراك سام وتنبع بطريقة طبيعية للمثل التي يميلها عليها

التثقيف مثل اعتناق مذهب « السببية » لحرية البحث وراء المعرفة ، والرغبة في الحصول على الحق أكثر من الرغبة في إحراز النصر ، أو مثل تجنب القوة وتجنب الاعتقاد في الخرافات . لكن المشكلة تتلخص في هذه الحقيقة : عندما تنتصر الديمقراطية بين جماعة من الجاهلين المتأخرين فإن هذا قد ينتج عنه هزيمة للأفكار السامية الأخرى . فالديمقراطية الآثينية — كما تصورها بركليس ويوريبيدس أو بروتاجوراس — كانت تتلخص في وجود شعب حر ، متمدين لدرجة كبيرة يبحث وراء « الحكمة » ، لا يعتقد في الخرافات ولا يتحمل الاضطهاد بل ويساعد الآخرين على التحرر ، لكن طبقة الفلاحين والصناع الذين عضدوا بركليس كانوا متأثرين بطريقة سطحية « بحكمة » السوفسطائيين . كانوا يجوبون به لأنه جماعهم عظماء كباراً وجعلهم نخورين بكونهم آثينيين . وعندما عادوا إلى مزارعهم وذهب عنهم سحر « حكمة » بركليس فإنهم أشك في أنهم قد عادوا مرة أخرى إلى ممارسة أفبح وأنظع أنواع الشموذة الريفية القديمة ، أو إلى الارتعاد من الخرافات العتيقة ، وإلى اضطهاد عبيدهم وزوجاتهم ، وإلى كراهية الغريب الذي قد لا يبعد عنهم سوى بضعة أميال كما كان يفعل أجدادهم من قبل ، إن ما حدث في الفترة التي جاءت بعد نهاية الحرب يمكن تقريره بما يأتي : أصبحت الطبقة العاملة تتمتع بقوة هائلة وذلك بفضل التحمس من أجل الديمقراطية الذي بعثته الحركة السوفسطائية في أثينا ، وبفضل هذه الحركة أيضاً تأثر سارك هذه الطبقة واهتزت قواعدهم معتقداتهم وأصبحت أقل مقاومة أمام ذلك الإغراء القوي . لكن الدروس الخلقية الحقيقية لحركة التثقيف — وتعتبر من أسمى الدروس التي يتعلمها الإنسان — لم تصل في نفس الوقت إلى أعماق أفراد هذه الطبقة . فكما أن الثورة الفرنسية قد منحت القوة للفلاح غير المتمدين والذي يؤمن بالخرافات والذي كان قد شكاه للنظام القديم ، ولم يستطع هذا الفلاح أن يرتفع إلى مستوى أفكار الثورة نفسها ، فكذلك نجد وسائل التثقيف الآثينية قد منحت

القوة لتلك السكتل المشابكة من المواطنين التي لم تكن قد نفذت إليها وسائل
التثقيف من قبل . لم يكن كليون Cleon صديقاً للسوفسطائيين بل كان عدواً
يجاهرهم بالعداء ؛ وعندما أشار على الجمعية العامة وهي تعيش أخرج لحظاتها بمضاعفة
قيمة الضرائب التي تدفعها الدول المتحالفة ومهاجمة تلك الدول إذا لم توافق على
دفع الضرائب الجديدة ، وعندما حث ببساطة على قتل جميع المسجونين من أهل
موتيلينا Mitylena ؛ عندما فعل كليون ذلك فإنه كان ينادي بمذهب من
الاحتمال أنها كانت تبدو طبيعية ومقبولة له في عصور سابقة قبل أن يحاول أى
سوفسطائى أن يجهد عقول البشر بأحداث طويلة مما يجب القيام به نحو الأجانب
غير الشرقاء . والرجال الذين كانوا ينفقون وراء كليون كانوا من نفس طابع
الرجال الذين قد ترهبهم رؤية معينة في أثناء تقديم سخاياتهم للآلهة أو يخيفهم كسوف
القمر المقدس والتغيير الذى أحدثته الحركة السوفسطائية قد لا يزيد على كونه
مجرد لسة من الجراءة مست هؤلاء الرجال . فقد يقبل أهل بويوتا أو أهل
أخارنيا جرائمهم - عندما لا يجدون بداً من ارتكابها - بطريقة فطرية دون
إبداء أى مبرر ، أما فى أثينا فكان على الفرد أن يناقش على الأقل مبررات
الجريمة التى سوف يقدم على ارتكابها وكان عليه أن يقبل المبرر الذى يراه
لائقاً . لذا كان يستطيع أى متهم أو منافع قد تدرب على فن مدرسة السوفسطائيين
أن يقدم معونة لائقة فيما يتعلق بهذه النظرية .

لعل أول هجوم قام به يوريبيديس ضد وطنه ظهر - كما أوضحنا
من قبل - فى مسرحية هيكوبا . ولكن بعد أن تناولنا مسرحية
هيراكليس نجد أنفسنا أمام فترة من حياة يوريبيديس تميزها مسرحية تعتبر
من أكثر مسرحيات يوريبيديس تهكماً أو غموضاً ، إنها مأساة أيون Ion التى
يحتوى كل سطر من سطورها على عنصر التشويق والتشويق الذى يحوى مظهراً يعتبر

في بعض الأحيان من أفظع المناظر التي وردت في جميع المآسي اليونانية ، ومع ذلك فإنها تترك كل من يقرأها غير راض . هل هي قربان مقدس مقدم للإله أبولون الذي ينتمي إليه الجنس الأيوني ؟ فإن كانت هذه المسرحية كذلك فلماذا يقوم أبولون فيها بدور الشرير ؟ وإن كانت كذلك أيضاً فلماذا دنست هذه الأماكن المقدسة بواسطة آلهة يسيطر عليهم الجنس ، ولماذا تحولت فيها الأساطير إلى روايات بربرية ، ولماذا ظهرت الأميرة الجميلة « ابنة الأرض » في صورة امرأة مخدوعة على وشك أن ترتكب جريمة قتل ؟ وأكثر من ذلك ، لماذا يقمى بطل المسرحية قائلاً في حديث معشوق إنه يفضل أن يحيا كمعبد لا أصدقاء له في معبد دلفي على أن يحيا كرجل حر وأمير في مدينة مثل أثينا - « المدينة المليئة بالرجب » حيث يلتزم الصمت الرجال الوادعون الطيبون الذين يمكنهم أن يكونوا حكاء ، فلا يقدمون أبداً ، بينما ينظر أصحاب السلطان حولهم بحقد ليعظموا أى منافس يحتمل ظهوره ! (٥٩٨ وما بعده . . . انظر كلمات يوريبديدس في مسرحية الضفادع ، ١٤٤٦ وما بعده) . « إنه ينعم بالسلام في دلفي ، ولا يدفعه الأرذال من فوق الإفريز (٦٣٥) » - تلك الشكوى التي تتردد على الدوام في الأدب اليوناني من أثينا الديمقراطية .

وكان الاقيط الغامض ، عنصراً في السنة الطقوسية عند معظم الجماعات اليونانية ، وكان يتم التعرف عليه في نهاية القصة كمخلوق شبه مؤله ، ابن الإله والأميرة المحلية . وفي وقت واحد ، أغفل موضوع شائع للأساسة - لأسباب توضيحها مسرحية أيون - فقط لتظهر على أنها النمط المسير للمهارة الحديثة مع إنسان آثم يأخذ مكان الإله .

ومسرحية أيون ، من بين كل المسرحيات المتبقية ، هي بحق أعظم المسرحيات كفراً بالآلهة التقليدية . والأساطير اليونانية مليئة بقصص الأبطال

الذين ولدوا من نتاج إله ولع بحب امرأة من البشر . ويمكن أن تحول مثل هذه القصص إلى أسرار دينية عظيمة ، فمثلا عند أيسخولوس في مسرحية المستجيرات ، تحولت إلى أساطير رقيقة ومقدسة ، وحدث عند بندار نفس الشيء في أغنية أو أغنيتين من أغانيه . واستفاد يوريبديدس من الموضوع في كثير من القصص المفقودة ، ولكن لا يمكننا الحكم كيف تناول هذا النوع من القصص حتى نصل إلى مسرحية أيون . وروت الأسطورة أن أيون ، البطل الأسطوري للأيونيين ، كان ابنا للأميرة الآثينية كروسا Creusa وكانت كروسا قد زوجت من جندي أيولي يدعى كسوئوس Xuthus ، لكن الإله أبولون كان الأب الحقيقي لأيون . ويعالج يوريبديدس القصة كما لو كان أبولون بحق منغصبه غير شرعي ، شديد الأنانية وعلى استعداد للكذب عندما يضيق عليه الخناق ، رغم أنه طيب السريرة إذا لم تفقده هذه الطيبة شيئا . وفي الحقيقة أنه نموذج من الكيببديدس وكسوئوس غريب وأضحوكة ، ذو سلوك منظم قوى ، كذاب أبولون عليه ؛ وخائنه زوجته ، ولم تطمع خادماته ، وتقبل بصورة نهائية الاعتقاد بأن ابنها غير الشرعي هو حقا ابنه هو . وكروسا ذاتها ، رغم أنها دفعتها عاطفة لا إرادية وأغراها الجمال ، إلا أنها شريرة في قرارة نفسها .

وكروسا . عندما أنجبت طفلها وضمتها في حالة خوفها . في نفس الكهف الذي اعتدى فيه عليها أبولون وبكل تأكيد رغب الإله في إنقاذ ابنه . فلما جاءت ثانية كان الطفل قد اختفى . وكحقيقة ، حمله الإله في مهبه إلى داني ، حيث اكتشفت الكاهنات أمره ، وربى في أفنية المعبد على أنه لقيط . ثم تزوجت كروسا من كسوئوس الذي لم يعلم شيئا عن مغامرتها . وبعد مضي سبعة عشر عاما أو ما يقرب من ذلك ، ولما لم ينجب الزوجان خلالها أطفالا ، ذهبا إلى داني لاستشارة الإله . وهناك التقت كروسا باللقيط أيون ، وانجذب كل منهما نحو الآخر بمحبة غريبة . ويبدو أنها أسرت له بالقصة ، وأسر هو

ظنا بما يعرفه عن نفسه ، وفي نفس الوقت يذهب كسوثوس ليضرب للإله إيبه حلقا ، ويخبره الإله أن أول شخص يلتقى به عند تركه الحراب سيكون ابنه .
 (وهذه كذوبة بالطبع) ويلتقى بأيون ، ويحييه على أنه ابنه ويحتضنه بوله .
 ويحتج الابن . فيصيح كسوثوس « لا تهرب من الشخص الذى يجب أن تحبه على هذه الأرض بصورة أعظم ! » . فيجيبه الابن « إني لا أحب وسائل تعليم الأجانب للمعتمدين » . ويحاول كسوثوس ، عندما يشوب إلى صوابه بمساعدة أيون ، أن يفسر ماذا يمكن أن يعنيه الإله أبولون بقوله إن هذا الشاب ابنه ، وحياته الزوجية كانت على الدوام مستقيمة لإمرة — على ما يذكر — فى شبابه وكان غمورا فى أثناء احتفال كبير فى دلفى . ويتقبل أيون التفسير ، رغم أنه من الواضح أنه لا يحب والده الجديد كثيرا . . . وأقام بعض المراقيل فى سبيل الذهاب إلى أثينا . ويشعر بالأسى لكروسا ، ويرغب فى البقاء حيث هو . ويقرر كسوثوس أن كروسا يجب أن تخدع ، وسوف يدعى أنه مال إلى أيون ، ويرغب فى تربيته . فى نفس الوقت يدعهم يقيمون احتفالا عظيما لمناسبة عيد ميلاد . . . وقد حذر أفراد الجوقة . . . بأنه لو قام أحدكم بكلمة لكروسا فسوف يشنقون ! وتدخل كروسا يصحبها أحد عبيد يوريبيديس القدامى البارزين . وكان حفيظا عليها منذ طفولتها ، ووهب حياته من أجلها ، فهو لا يفكر فى شيء سواها ، وتسيطر عليه الشكوك فى أثناء بعده عنها . وتقضى الجوقة بما تعرفه إلى كروسا . فتعلم أن أيون ابن كسوثوس غير الشرعى ، ولا بد أنه يعلم الأمر طول الوقت . ولقد رتب — بعد أن تستر الإله — أن يأخذ الابن ثانية إلى أثينا ، أما بالنسبة إلى كروسا فالإله يقرر أنها سوف لا ترزق أطفالا . وتتمسكها نزعة غضب شديد لاعتقادها بوفاة ابنها ، وأن الصبي الذى أحبته إنما يخدعها عمدا ، وأن أبولون يضيف هذا الجرم المقصود إلى جرمه الوحشى السابق ، فتجردت كروسا من الخجل ووقفت أمام المعبود العظيم ترفع عقيرتها

جبال الأئمة على الإله لقد ألحق بها الخزي والعار بصورة علنية وإلى الأبد ، لكن
 حل الأقل سوف تنزل هذا الشيطان الذي يجلس متوجاً ينفى على القيثارة ،
 بينما النساء اللاتي اغتصبن يتجرعن الحزن ومرارة الألم ولوثة الجنون ، وقد
 سمزقت الحيوانات المتوحشة أطفالهن . وفي هذا السكون القاتل الذي خيم بعد
 خلك لم يتجرأ على نصيح كروسا سوى عبدها المعجوز . وفي ثورة مكبوتة
 بدأت توضح وتفسح عن كل عواطفها ، استعاد منها تفاصيل قصة اغتصابها
 كلمة كلمة ، ثم تطالب بالانتقام . « احرق معبد الإله ! » ولكنها لا تجرؤ .
 « دسى السم لسكسوئوس » . لا ، لقد كان طيباً معها عندما كانت في محنة .
 « اقتلى اللقيط » . . . نعم ستفعل ذلك . . . ويأخذ العبد سماً معه ويذهب
 ليدس السم لأيون في عيد ميلاده . ولكن تفشل المؤامرة ، ويساق العبد إلى
 كروسا ، يتبعه الشاب الفاضب إلى الحراب . إنه الغضب مقابل الغضب .
 بكل أضله غضبه من الآخر ، بعد إغرائهم للتبادل المجيب . وهنا تدخل الذبيبة
 الدافئة ، وتحضر معها الأمارات التي كانت مع اللقيط عندما وقعت عليه عيناها
 لأول مرة في ردهات للعبد . وتملك كروسا الدهشة وتعرف على سلة المهملات القديمة
 التي كانت قد وسدت فيها طفلها .

وتترك الحراب وتلقى بنفسها بين ذراعى أيون . ولبرهة يبدو أنه كما لو كان
 يرغب في قتلها ، لكنه يتجرى قصتها . وأي شيء آخر في السلة ؟ إنها تعدد
 الأشياء ، شالها بالفيلان فوقه ، وعقدتها المكون من زوجين من الثعابين
 وضفيرة غصن الزيتون الخالدة . وتعرف الأم لوايدها فيعفو عنها . ولكن
 أبولون ؟ ماذا عنه ؟ لقد كذب . . . إن أيون ، ابن المعبود قد استشاره
 كذب الإله إلى حد الثورة سيدفع عبر سمار الحراب ويطلب من الإله إجابة
 صحيحة مريحة ، عندما توقفه طالعة أثينا جاءت بدلا من أبولون ، الذي ينحني

مواجهة البشر الذين أساء إليهم ، وتقوسل إليهم أن يقدموا ولا يطلبوا مزيداً .
وتعفو كروسا عن الإله ، ويبقى أيون صامتاً في كآبة .

وهكذا فإن مسرحية أيون غنية بالابتكارات الرومانتيكية لدرجة أنها
تبدو أحياناً للقارئ الحديث أنها تنهج على نمط قديم بارع ، فهي مفعمة بالبواعث ،
تمجج بالأطفال الضالين ، وصبيحة آلام الشكلى ، غاصة بالمعانى المزدوجة - وهو
ما تكرر في عديد من المسرحيات ما دمنا ننظر إليها بطريقة غريزية على أنها
أشياء « بطل استمالها » غير أنها كانت منفساً لمواطنيها المتأججة ومجالاً
لتجليل نفسياتها الرقيقة . ومن ناحية أخرى فهي أكثر إيماناً في السخرية من
أى مسرحية إغريقية أخرى وصلت إلى أيدينا ... فالسخرية تلمس كل جوانب
القصة فيما عدا الأساس الحقيقية للمرأة المظلومة للغلبة على أمرها ، والإهمال القاتل
لشأن الاقريط . ويجدر بنا ألا ننقل أن الهجوم على إله دلفى لم يكن بالأمر غير
المستساغ خصوصاً في بلد كائينا . لأن هذا الإله ، كما ورد على أفواه كهنته
الرسميين ، في بداية الحرب ، أكد للإسبرطيين أنهم إذا صدقوا في حربهم
فسوف ينتصرون ، ووعدهم أنه سيحارب لصالحهم . والشئ الرائع هو أن أى
تقى آثينى في استطاعته أن يفعل أى شئ مثل هذا الإله كما يمكن أن يفترض أن الكهنة
الرسميين كانوا كاذبين . وما زال هجوم يوريبيديس أعنف هجوماً من مواطنى
دلفى أنفسهم . وإذا كانت آراؤه قد لاقت إقبالا ، فلن تسقط دلفى وحدها ،
وإنما كل أسس الطقوس الإغريقية والأساطير . لقد كان تهكمه على الآلهة
وعلى أثينا مريراً .

واللهكم تنفيس لمن تسكن بين جنبيه عاطفة جياشة لكنه يفقد الثقة في
نفسه فلا يستطيع الإعلان عنها بصراحة .

والخيال الواسع وسيلة من يتحول عن الحقائق التي تثير في نفسه الضيق .
وفي سنة ١٦٤٠ ق م فإن يورديدس ، في علاقته بأثينا ، ابتعد لأول مرة عن أية
فكرة للخيال أو السخرية . وفي أثناء صيف وشتاء تلك السنة وقعت حادثة لها أهمية
حربية تافهة ، ولم يترتب عليها نتائج سياسية ، غير أننا نرى أن ثوكوديدس مع
ذلك يخصص لها ستة وعشرين فصلاً متصلة في أبرز جزء من مؤلفه ، ذلك
الجزء الذي يسبق الكارثة النهائية مباشرة ، تلك حادثة حصار الأثينيين لجزيرة
ميلوس الصغيرة والاستيلاء عليها ، وقتل كل رجالها وسبي نساءها وأطفالها .
ولم يكن للجزيرة قوة عسكرية . فتجارها بسيطة وتعيش على زراعتها الفقيرة .
ولم يكن تعدادها كبيراً ؛ فعندما أخليت من سكانها ، كان خمسمائة مستعمر
يكدون لشغلها من جديد . فلم إذن كل هذا الجزء الكبير من رواية ثوكوديدس
الموجزة الدقيقة ؟ ! اعتقد أن السبب في ذلك يرجع فقط إلى النتيجة الأخلاقية
التي تضمنتها الحادثة ، وجلاء الجريمة ووضوحها . فيخبرنا ثوكوديدس عن
حوار طويل دار بين بعثة أثينية وجمعية ميلوس ، وبصرح بأنه سيفصح عن
الاتفاقات التي تمت من كلا الجانبين ، وبما لاشك فيه أن هناك إعداد فني
واع في التقارير . ولا يمكننا الجزم بأن أي بعثة أثينية استخدمت بالضبط
هذه الكلمات القاسية . لكن يمكن أن نتأكد أن ثوكوديدس اتخذ من
الحرب ضد ميلوس مثلاً نموذجياً هائلاً للمبادئ التي انحرف إليها الحزب في
أثينا ثم تصرفه في نهاية الحرب . ويمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك ونحن
واثقون تقريباً من أنه اختارها كنموذج للخطأ اللغضي إلى المقاب — تلك خطيئة
« الخطرسة » أو الكبرياء التي ارتبطت في رأي الإغريق مع سخابة من العمى .
تسوقها السماء لتعجب عنهم السبيل فأردتهم هاوية الملاك .

وفي لغة هادئة متزنة شرحت البعثة الأثينية لمجلس السناتو المبلى — بعد

أن أبعد الشعب بمهارة - أنه يوافق أعضاؤها تماماً أن تصبح ميلوس خاضعة للإمبراطوريتهم . وأنهم سوف لا يدعون - لكونهم رجالاً حساسين ولأنهم يتعدثون إلى رجال حساسين - أن أهل ميلوس قد أساءوا إليهم أو أن لديهم مطلب مشروع ضد ميلوس ، ولكنهم لا يرغبون أن تبقى أى جزيرة فى عزلة حتى لا يكون ذلك مثلاً سيئاً للآخرين . إن قوة أثينا لا يمكن مقاومتها عملياً : ولجزيرة ميلوس حرية الاختيار بين الخضوع أو التدمير . وأجاب أهل ميلوس فى لغة منمقة بمداية لـسكتها تقطر مرارة مكتومة هل من العدل بالنسبة لأثينا أن تنقض كل قوانين الحق ؟ إن الإمبراطوريات لاشك زائلة ؛ وانتقام الإنسانية من طغيان كمذا... ؟ « إننا نخاطر بذلك » أجاب الأثينيون « والسؤال المباشر هو الإفصاح عما إذا كنتم تفضلون الحياة أو الموت ؟ » والتمس أهل ميلوس أن يظاوعلى الحياد ؛ بالطبع رفض رجاؤهم ولكنهم على أى حال سوف لا يرضخون . وهم يعرفون أن الأثينيين أعز منهم مالا وأكثر نفراً وسفناً وأعظم فى المهارة الحربية ، وما زال فى إمكان الآلهة أن تساعد البرىء (فيقول أعضاء البعثة « سوف لا نكافئ هذه المغامرة شيئاً ، إننا أنقياء فعلاً مثلكم ») فأهل لاكيدايمونيا ملتزمون بكل رباط للشرف والقراية بالتدخل (« بالطبع سنرى أنهم لا يفعلون ») ؛ وفى أية حالة إننا نختار أن نحارب ونأمل فى أكثر من ذلك معن أن نقبل العبودية . ويقول الأثينيون « حكم خاطيء ومؤسف للغاية » سوعلى هذا التناقض فى رأى قامت الحرب حتى اختتمت بخاتمها البشعة .

وعندما أقرأ هذا الحوار لأهل ميلوس ، كما يطلق عليه ، مراراً وتكراراً أشعر بجلاء مدى الهجاء الغاضب الذى انطوى عليه . ومن المحتمل أن حزب الحرب الأثينى كان قد رفض فى عناد السبب الذى تذرعه قادتهم . وبعد كل شيء فقد كانوا ديمقراطيين ، وكما يدرك ثوكورديدس ذلك جيداً . فإن جمهرة

كبيرة من الرجال إذا ارتكبت فضائح - تتمنى لو خدرت لتميش في عالم الأكاذيب؛ -
ومن الدادر، كالرجل الشرير في كتاب الأخلاق لأرسطو «أن يخطئ بهدوء» .
لسكن على أية حال فإن مذبحة ميلوس فرضت على عقول الرجال مثل ثوكوديديس
ويوريبيديس، ومن الممكن أن نضيف كل الكتاب تقريباً الذين مستهم الروح الفلسفية -
يصورة أو بأخرى - بهذا الإحساس الخاص ، وبدت كإظهار للعارى وخطأ
جسيم . ولا يمكننا سوى الإحساس بالغاية التي يواصل ثوكوديديس قصته بها
لقد أعدموا كل أهل ميلوس الذين وجدوهم في سن الرجولة ، واستعبدوا النساء
والأطفال . وأرسلوا فيها بعد خمسمائة مستعمر فاستولوا على الأرض لأنفسهم .

« وفي نفس الشتاء سمى الأنثيون للإبحار بأسطول أكبر من أى وقت مضى
لهزيمة صقلية ... » ولقد كانت هذه هي الحملة الصقلية الكبيرة التي قادت أثينا
إلى مصيرها المحتوم .

ويبدو أن يوريبيديس كان يتأمل في جريمة ميلوس في أثناء التحريف
والشتاء . وفي الربيع ، عندما كان الأسطول الهائل لا يزال يستعد للإبحار ،
قدم مسرحية غريبة ، إنها عمل نبي أكثر من كونها عمل فنان . اعتبرت قديماً
على أنها إحدى روائع أعماله ، لكنها أشعلت نيران الخلاف على الدوام
بينه وبين شعبه .

ويغيب الإنسان في معرفة الحاكم الذي قبل هذه المسرحية والغنى الذي
قدم لها الجوقة ، كانت هذه هي مسرحية الطرواديات ، إنها تروى أشرف
انتصار سجل للأسلحة الإغريقية في الأساطير ، إنه استيلاء أسلحة أجا멤ون .
على طروادة ، لكنها تروى الأسطورة القديمة بطريقة خاصة ، فبتمهل وتأمل
ومع قليل من سفك الدماء نجد أنفسنا نتطلع إلى الجند الهائل ، فلا نراه مجداً
على الإطلاق ، بل عاراً وقسوة ابتلعاً للعالم في الظلام . فمذ بدايتها نجد الآلهة

يقيمون فوق حطام طروادة ، كما لو أنهم يقيمون حطام جزيرة في البحر الإيحي
بأسوارها القديمة قدم أسوار طروادة ذاتها . فن البحر الإيحي نهض بوسيدون
يرقب المدينة التي أصبحت أثرا بعد عين يتصاعد منها الدخان ، أتى عليها
الإغريق « الأما كن المقدسة خاوية والمعابد صبغتها الدماء بلون أحمر » .

والأجساد التي لم تدفن ترقد تدنس الهواء ، والجنود المقتضرون
مضطربون يدفعهم الشوق إلى الوطن ، ولا يعرفون السبب في ذلك ، يحولون
سعدا وهناك في انتظار ريح تحملهم بعيدا عن الأرض التي أحالوها إلى شيء بشع .
هذا عمل أثينا ، ابنة زيوس (٤٧) .

والاسم يقدم لحظة من الفزع . فن المسلم به أن أثينا هي الإلهة الحارسة
لمدينة أثينا . لكن يوريبديدس كان فقط يتبع القصة الهومرية العادية ، والتي
كانت فيها أثينا عدوة طروادة ، والصديق المستهتر للإغريق . وما إن يذكر
اسمها حتى تظهر ، لكنها تغيرت . لقد ذهب أحبائها بعيدا جدا ، فقد
ارتكبوا « غطرسة » وأهانوا محاربي الآلهة وانتهكوا العذارى في الأما كن
المقدسة ، وتحولت أثينا ذاتها الآن ضد شعبها . فأسطولهم الكبير ، الذي
أسكره الانتصار ولطغته الجريمة ، على وشك أن يبحر . وسألت أثينا زيوس
الأب للانتقام منه ، ووضعه زيوس بين يديها . وأقسمت وبوسيدون بين
« التحالف » وستنطلق العاصفة بمجرد أن يبحر الأسطول ، وستأتيهم الصخور
والجائحة السفن والموتى (٩٥ وما بعده) .

كيف قهركم العمى ؟

أنتم يا من تطأون المدن ، يا من تدمرون المعابد .
وتخربون القبور والأما كن المقدسة التي لم تدنس .
حيث يرقد الأموات ، وهكذا ستموتون قريبا .

وتخفى الطالبات الغاضبة في الليل . هل كانت ضيائر مدمرى ميلوس
ممرتاحة تماما في أثباء ذلك الحوار ؟

ثم يظهر الفجر وتبدأ المسرحية ، وترى في كلمات واضحة ، إلى أى مدى
يبلغ الجهد ، ترى الحوائط المتهدمة وبعض الأكواخ الفقيرة المبعثرة حيث
كانت هناك مدينة يوما ما ، وفي الحال ترى شبح إنسان ينهض من النوم
بضجر . إنها امرأة عجوز ، متعبة للغاية ، رأسها وظهرها يؤلمانها من قضاء
الليل على أرض صلبة . والسيدة المعجوزة هي هيكلوبا ، التى كانت ملكة
طرودة من عهد قريب ، وفي الأكواخ القريبة عبيد آخرون ، « نساء
رفيمات اخترن من بين بقايا الحرب ليكن إماء لسادة الإغريق ، وسوف
يوزعن هذا الصباح . وتنادى عليهن وتحضرن فزعزعات من النوم ، والبعض
يتملكن الخوف ، والبعض الآخر هادئات ، ومجموعة ثالثة ما زلن يحملن ،
وواحدة أصابها الجنون فجأة » وخلال بقية المسرحية نسمع تدريجيا قرارات
الجلس العسكرى الإغريق . وتقرر أن تصبح كاسندارا ، الأميرة العذراء ،
خليفة لأجاممنون . والرسول النهى الطيب السريرة الذى يأتى بهذه الأخبار يعتقد
أنها أخبار سارة . كم هي سعيدة تلك الفتاة الفقيرة البائسة والملك أيضا ، لا يوجد
أى اعتبار للأمزجة . لكنه يفكر أن تلك المسحة القدسية السماوية التى تنسم
بها كاسندرا هي التى أغرت أجاممنون على التفكير فيها . والنساء الأخريات ،
تملكن الرعب ، أما كاسندرا فكانت سعيدة . لأن الإله يقودها ، ويبدو أن
جسدها لم يعد جزءا منها ! فلقد قرأت شيئا مما يدور فى ذهن الإله وتعلم أن مصير
أهل طروادة وهيكثور الميت أفضل من مصير المنتصرين عليهم . وترى
فى النهاية أن تخلع للتاج ، وتلقى عصا الكهنوتية ، وتتقبل الدنس برضا ،
وترى إلى أى نهاية قُدمر لها لما أن تقود أجاممنون ، وترى رؤيا

جسده المقتول - قتله زوجته - ملقى فى أما كن سحيقة فى ليلة عاصفة ، وبجانبه على الصخور البتلة شخص آخر ، ميت ، ملقى عاريا ... من هو؟ وترى أنها هى ذاتها ، وتذهب أكثر من ذلك إلى ما هو مقدر (٢٤٠ وما بعده) .

والجزء الرئيسى فى المسرحية يتناول قرار الإغريق حول ابن هيكاتور الصغير ، أستيا ناكس إنه الآن فى طفولته ، لكنه سوف يكبر بالطبع ، وسوف يكون مركز الدائرة لتجمع كل الطرواديين اللاجئين والباقيين من الحلف الطروادى العظيم ... وأما مبادئ الحوار الملى ، فهى متطرفة للغاية . لقد أرسل الرسول ليأخذ الطفل من أمه ، أندروماتسا ، ويلقى به من فوق الشرفة . ويأتى عندما كانت السيدتان ، أندروماتسا وهيكونا تتحدثان سويا والطفل يلعب فى مكان قريب . وكان من نصيب أندروماتسا أن تكون أمة لبيروموس بن أخيل . وكانت تتشاور مع هيكونا فيما ستلقاه من عنت . هل ستقاوم ببساطة حتى النهاية . على أمل أن بيروموس يمكن أن يكرهها ويقتلها ، أو سوف تحاول - كما حاولت دائما - أن تفعل أحسن الأشياء ؟ وتدفعها هيكونا : « فكرى فى الطفل وفكرى فى طبيعتك الرقيقة . لقد خلقت لتجنى لا لتكرهى ، وعندما كانت الأشياء سعيدة جعلتها أنت أسعد ، وعندما تكون بائسة ، لاشك تسعين لإصلاحها وجعلها أقل مرارة . ويمكنك كسب ود بيروموس وإسماعله ليكون رجيا بطفلك ! ابن هيكاتور ، ويمكن أن يشب ليكون عوننا لكل هؤلاء الذين كانوا يحبوننا يوما ما ... » وفى أثناء حوارهما يظهر بينهما شبح الرسول وهو يدخل ، وكان النطق قد خانه أول الأمر ، لكنه قد أتى ليسوق الطفل إلى الموت ، ويجب أن تدفع رسالته وهذا المنظر ، مع الفراق بين أندروماتسا والطفل ، يبدولنا من الجزع ما يفتت الأفئدة بصورة أكبر من كل ما ورد فى المأسى ، وتستطيع أن تتحقق من صدق حكم أرسطو على يوريبيديس أنه « أعظم شعراء المأساة إثارة » .

ومن أجل روعة الأسلوب ، نلنس لونا من الاحترام يذكرنا أحيانا
بأيسخولوس ، غير أن فيه صراعات تتقدم بين الزوج والشخصية ، مما يحدونه
إلى اعتبار الطرواديات من روائع يوريبديدس ، لكن ليس هذا أعظم ميزاتها ،
إذ نشاهد منظرًا مفاجئًا حين يعاد جسد الطفل الميت إلى جدته هيكلوبا لتقيم له
الطقوس الجنائزية . والسيدة المعجوز وحيدة لا حول لها ولا قوة والطفل
مسجى بين يديها ، هذا بالنسبة للجانب الإنساني ، نتيجة المساعي للوصول
إلى المجد ، ثم في النهاية ، تتوالى مناظر هامة ، تتوصل فيها هيكلوبا للآلهة ،
الذين لا يهتمون بشيء ، ثم إلى الميت الذى تحبه وتهتم به ، لكن الميت
أيضًا ، أصم مثل الآلهة لا يبدى حراكًا ولا اهتمامًا بشئونها . ومن خلال جلبة
الحركة ، برز الموت الأعظم قدسية وأخذهم إلى الأمان . فلا صديق بين الأموات ،
ولا مساعدة عند الإله ، ولا خداع فى أى مكان ، وتواجه هيكلوبا ما يكون
وتعثر فى مكان ماء ، فى أثناء محنة طروادة المنجمة على بهاء لا يزوى ، ولم تصل القاع
فى بعض المعانى ، لكنها بلغت قمة حظوظها المتوجة . لقد أضرم الإغريق
الديران منذ قليل فى طروادة استمدادًا لرحيائهم . وتندفع الملكة لتلقى بنفسها
فى الديران ، ويمنعها الحراس وترقب النسوة المدينة المحترقة حتى تسقط القلعة
العظيمة مسببة صدمة هائلة . ويتردد صوت الطبول الإغريقية فى الظلام . إنها
إعلان للنسوة للتوجه نحو السفن ، ويذهبن بعيدا - يخدعن كل إنذار ،
حتى الموت يخدعن إلى حياة العبودية الجديدة . لكنهن يشاهدن فى عرين
أن هناك شيئًا فى الحياة لا يمكن أن نطلق عليه العبودية أو الموت .

والمرحبة صورة للجانب الداخلى للانتصار العظيم ، الشيء الذى من
المحتمل أنه كون ، فى ذلك الوقت أكثر من الوقت الحاضر ، ملكة الأحلام
فى ذهن الإنسان الضال ، فأخذه على أنه متعة بالغة وهو فى الواقع بؤس عظيم .
(٧ - يوريبديدس)

إنه انتصار يرى عندما تنتهى حمية المعركة ، ولا يبقى شيئا سوى الانتظار والتفكير ، انتصار لم يجسد فيمن أحرزوه - كما نلح ذلك عند الإغريق الظافرين ، تتجسد فيهم الخسة والشعور بالبؤس - لكن عند هؤلاء الذين جربوه غاية في الدقة ، هؤلاء من النساء المهزومات .

وهكذا تناولنا إلى حد بعيد مسرحية النساء الطرواديات ، كما لو أنها نسيج مستقل . وهى فى الحقيقة واحدة من مجموعة مسرحيات ، لا يمكن لإنسان أن يحميها عدداً . سواء تتطابق موضوعاتها أو تتنافر ، وكلها لا تقنع بشيء عادى أو تافه . ولحسن الحظ ، فرغم أن كلنا المسرحيتين قد نقدتا ، فلا نعرف شيئاً عنهما . لقد كانت مسرحيتا بالاميديس والإسكندر ، كلتاهما تناولان موضوعاً عظيماً . وتحدثنا بالاميديس عن الرجل المستقيم يدينه عالم شرير ، وموضوع مسرحية الإسكندر اللعبة التى تعامل بلطف على أنها بركة .

فهيكوبا ، التى كانت على وشك أن تلد طفلاً حملت بأنها ولدت جرة تحيطها الثعابين ، ونتيجة لذلك ، وضع الكهنة الطفل باريس عند ولادته فوق جبل إيدا ، حيث عثر عليه ورباه بعض رعاة الأبقار ، عبيد بريام . وبعد ذلك بفترة طويلة ، لازمت هييكوبا الغفلة الخطيرة ، فأقامت قداساً جنائزياً من أجل ابنها المقتول ، ودعت الحاجة إلى ثور ليكون الجائزة الأولى ، وأخذ خدم بريام الثور المحبب عند باريس عنوة . وتبعهم فى حلق وانضم إلى الألعاب الجنائزية بالمقامة له ، وهزم كل المتبارين بما فيهم إخوته الأمراء . وهاجموا العبد الجرىء خلصة ، فهرب إلى الخراب وهناك تعرفت عليه كاسندرا . وتملك السرور هييكوبا ، ويقبل باريس لقب الإسكندر (الصامد أمام الرجال) ، ويدخل ضمن ميراثه .

ومن النظرة الأولى لا يبدو أن هناك سخرية كبيرة فى هذه القصة ، إنها

لا تعدو مجرد خيالات مألوفة ، ففي العبد فضيلة أعمق تأصلاً من الأسراء .
والعبد الحقيقي هو ذلك الإنسان الذى يشعر بالعبودية فى قرارة نفسه ، وهكذا .
ويمكن للإنسان أن يقرأ السكل ك مسرحية واحدة محبوبة وتنتهى بنهاية
سعيدة ، ولم يكن كل هذا شىء واحد . ويجب ألا ننسى أن راعى البقر هذا
الجميل ، مظلوم إلى حد كبير كما أنه شجاع ، أنقذ فى وقت آخر وأعيد إلى
أمه الوحيدة ، هو فى الواقع مشعل الفتنة المؤثر بالثعابين وحياته تمنى دمار وطنه .
وكاسندرا وحدها عرفت الحقيقة ، لكن لم يلتفت أحد إليها . وكل ماتمناه هو
المعنى ، وما تخاف منه ، أروع آمالنا « وعن طريق غضب الإله » تقول
أندروماخا لميكوبا فى مسرحية الطرواديات (٥٩٧ وما بعدها) ، لقد هرب ابنك
من الموت ، وهذا هو السبب فى لماذا ترقد أجساد هؤلاء الموتى تحت عيون
بالاس .

ونحن نعرف القليل عن مسرحية بالاميديس . وأن البطل كان الرجل الحقيقي
العادل ، وكان أوديسيوس عدوه ، ذلك الرجل الشرير الذى « بدا عاقلاً » أعطى
أذنه للجماهير . ويتم بالاميديس كذباً بالخيانة . ويدينه قضاته بالإجماع ويحكم
عليه بالموت . وتحدثنا الشذرات عن صديق ، من المحتمل أنه سجين ، يكتب
رسالة تلو أخرى على أطراف المجاديف ويلقى بها فى البحر لعل أحداً يلتقطها
فيعرف الحقيقة . وبين أيدينا سطران جميلان للجوقة لا يترجمان « لقد قتلت
أيها الإغريق ، لقد قتلتم العندليب ، ربة الشعر المجنحة التى لا تسعى إلى ألم
إنسان » . ورأت التقاليد فى الكلمات إشارة إلى بروتاجوراس العادل والذى
وشى به أخيراً حتى أعدم .

وهكذا فهناك نفس الروح الساخرة ، فى كل تراجيديات عام ٤١٥ ق . م .
للأبن المحبوب الذى نجهد لإنقاذه هو لعة المدينة ، فالرجل العادل بحق هو ذلك
الرجل الذى يدينه العالم ، والحرب الظافرة ليست مجداً لكنها شقاء . ويمكن

أن نلاحظ أن المسرحية الساتورية سيسيفوس ، والتي تنهى السلسلة ، ساخرة أيضاً . ويقتل هيراكليس ليكوجورجوس بعد معارك عظيمة وتظهر معه في أبحاد النصر خيوله التي تأكل الرجال ، وعندما يلتقى به المخادع سيسيفوس ، يسرقها منه بأدب جم .

الفكرة الرئيسية في مسرحية بالاميديس هي القضاء على رجل خير بطريقة غير مشروعة ، هذه الفكرة تحتل مكانة ذات شأن كبير في تاريخ الفكر اليوناني . فالخير في نظر المواطن الآثيني الذي عاش في القرن الخامس قبل الميلاد كان خدمة اجتماعية ، والرجل الذي يقوم بخدمة مدينته أحسن قيام كان من الطبيعي أن يلقى تكريماً من هذه المدينة إذا كان يعيش في مجتمع فاضل يمر بظروف عادية . وظهرت بعد ذلك فكرة كانت تملؤها حكمة السوفسطائيين : « وماذا قد يحدث لو أن الجماهير قد فطرت على الشر أو كانت على عيونها غشاوة ؟ هناك رجال كثيرون شريرون ولسكنهم يبدوون أخياراً ؟ ماذا يحدث عندما يكون المرء خيراً ويبدو شريراً ؟ ومن هنا ظهرت قصة أياس Aias عند بنداروس وقصة بالاميديس عند يوريبيديس ، تصور الرجل الخير المثالي في جمهورية أفلاطون ، ذلك الرجل الذي سوف يذوق السياط والتعذيب والتكيل . . . وأخيراً سوف يذوق الموت أو الصلب (الجمهورية » (١٣٦٢) . وتتم هذه الفكرة بالمراحل المختلفة التي يمر بها الفكر الروماني اليوناني وتصل الذروة في المسيحية . إنها تتفق اتفاقاً تاماً مع فكرة مسرحية الطرواديات

إن دراسة هذه المسرحية التي عرضت مع مأساة الطرواديات تؤكد نفس الأثر الذي تركته هذه المسرحية نفسها ، إنه تأثير يدل على خبرة عميقة وتغير كبير كانا قد وجدا طريقتيهما في نفس الكاتب . لقد أحس بعض النقاد

مثل فيلاموفتز Wilamowitz وجلوfer Glover - نفس هذا الإحساس تقريباً ولا حظوا أن هذه المسرحية تشير إلى نقطة تحول في حياة الشاعر ، لم يكن هذا التحول عودة إلى الوراء ، ولم يكن أيضاً تحولاً فجائياً ، كما أنه لم يعتمد على الخيال أو على التأمل فيما وراء الطبيعة ، بل كان اكتمالاً لمرحلة من التقدم الواسع لإحساس قوى وتفكير عميق ، ولم يكن أقل حكمة لما فيه من عنصر ثابت من عناصر الروحانية . إنه ربما اختلف في نواح كثيرة عن الانحرافات المفاجئة المقصودة التي مهدت لوظيفة بعض الفلاسفة اليونانيين المشائين والرواقيين الذي جاءوا في القرن الرابع والثالث قبل ميلاد المسيح . إنه اختلف أيضاً عن خبرة القديس بول Paul وهو في طريقه إلى دمشق أو عن خبرة القديس أوغسطين Augustine وهو تحت شجرة التين ، ولكن يبدو لي أن يوريبيديس في هذه المأساة قد أظهر إحساساً عظيماً متدفقاً لحقيقة تخفى وراء تلك المظاهر ، ولوفاء أعظم من الوفاء الذي يطالب به بالأصدقاء أو تطالب به الدولة ، إنه وفاء يفوق كلا من القانون الأخلاقي ، الزائف والقوانين الدينية السائدة .

الفصل السادس

بعد عام ٤١٥ ق.م . ، آخر أيام يوريبديدس

في أثينا من أندروميديا

وإفيجيينيا حتى الكترا وأوريسيس

لقد اعتاد اللقاد استعمال ألفاظ مختلفة لوصف التحول الذي جاء بعده مسرحية الطرواديات . إنهم يتحدثون عن فترة كلها يأس وتشاؤم ومرارة متزايدة . ولكن مثل هذه الألفاظ تبدو في رأي الألفاظ مضللة . فإني لا أعتقد . أولاً أن هذه الألفاظ تصف بدقة تامة المسرحيات التي يريد هؤلاء اللقاد أن يتحدثوا عنها ، ثم لا نسمح بوصف تلك الاتجاهات المتعددة التي توجد في مسرحيات هذه الفترة . فليس من طابع مسرحية « الطرواديات » التشاؤم أو اليأس ، ومهما يكن من شأن هذا الطابع فإنه لا يمكن أن يفرض نفسه على جميع المسرحيات التي جاءت بعد مسرحية « الطرواديات » .

تنقسم المسرحيات التي نظمت بعد عام ٤١٥ ق.م . إلى قسمين رئيسيين . يضم القسم الأول الأعمال التي تظهر فيها الرومانتيكية أو الخيال المحض ، والتي يبدو فيها الشاعر وقد تحول عمداً عن الحقائق مثل مسرحيات « إفيجيينيا في تاوريس » ، « وهيلينا » ، « وأندروميديا » التي تذهب بالقارئ نحو البحار النائية والمغامرات الغريبة والتي تنتهي بنهايات سعيدة . ويضم القسم الثاني مآسى حقيقية صربية من الحياة تضرب دون رحمة في أعماق الطبيعة البشرية ، إن قسوتها لا تفوق قسوة الأعمال المبكرة مثل ميديا وهيكوبا ولكنها مع ذلك قسوة أكثر تدافعا لأنها أكثر ابتعاداً عن التذمر . لقد اختفت العظمة واختفى

معها الغضب الملقب فالأبطال البائسون القعساء والبطالات .. ماذا تنتظر منهم أكثر من ذلك ؟ إن الغضب ليس وسيلة طيبة ، والعقاب أسوأ من وسيلة فاشلة . إن العلاج يكمن في شيء آخر .

ومثال طيب يمهّد لنماذج القسم الأول من هذه الأعمال يمكن أن تجده في ملهاة الطيور لأريستوفانيس . هذه الملهاة تفوق جميع مسرحيات أريستوفانيس مرحا وخفة وعدم تحمل للمسئولية ؛ نظمت هذه الملهاة عندما كان الصراع الأخير في صقلية قد وصل إلى الذروة وحين كان الخطر البشري يواجه أثينا ويتعشرش بها ، في هذه المسرحية يفقر بطلا المسرحية من الوسائل التي يتبناها أفراد البشر فيهربان ليعيشا بين الطيور ثم ينشأ بمساعدة هذه الطيور مدينة فاخرة فوق السحاب . ويبدو أن يوريبيديس قد اتبع نفس هذه الطريقة عندما نظم مسرحية أندروميذا .

لقد عرضها عام ٤١٢ ق م وهو نفس العام الذي دعاه فيه أفراد الحكومة المناوئة للحرب — التي استولت على السلطة بعد إعلان أنباء الكارثة الكبرى — إلى نظم مرثية وطنية على أرواح الجنود الذين استشهدوا في صقلية .

لقد نظم هذه المرثية في أسلوب يشبه أسلوب سيمونيديس Simonides العتيق الجاف الذي لا تسهل ترجمته « لقد أحرز هؤلاء الشهداء ثمانية انتصارات ضد أهل سيراكوز على الرغم من أن الإله كان يقف ضدهم » . وعند ترجمة هذه المرثية إلى لغة أخرى كالإنجليزية (أو العربية) فإنها تفقد تأثيرها ، وقد تبدو أنها ليست شعرا على الإطلاق ، لكنهما في اليونانية تبدو مثل النش على الرخام . وعليها أن نتخيل أن يوريبيديس بعد أن نظم هذه المرثية قد تحول تماما عن الحوادث المعاصرة وقضى أيامه مع نص مسرحية أندروميذا . ولم يصلنا من

هذه المسرحية سوى بعض الشذرات ولاكنها شذرات جميلة إلى حد كبير ،
ويبدو أن المسرحية كلها تحتوى على حب رومانتيكى بعيد عن الواقع نرى فيه
العاشقة وقد قيدت بالسلاسل فى صخرة تطل على البحر الأزرق تنظار قدوم
الوحش البحرى بينما يظهر العاشق برسئوس Perseus وقد لبس فى قدميه
خفاً ذا أجنحة وهو يخترق الهواء لكي ينقذها ، ومع ذلك فإن هذه الشذرات لها
رنين تظهر فيه بعض الأفكار مثل : « أيها الليل المقدس ، كم هو طويل ذلك
الطريق الذى تسلكه بمجلىك » ، « أيها الصدى ، فلتتوقف بحق الرحمة التى
تكن فى الكهوف البحرية ، دعنى فى سلام أبكى حتى أكتفى » ، أو هذه السطور
الغريبة (شذرة رقم ١٣٥) :

إنى أعتقد أن الغد هو الذى يخيفنا يوماً بعد يوم ، وأن حوادث المستقبل
دائماً أعظم من حوادث اليوم والأمس .

كانت هناك قصة تروى فى عصور متأخرة عن مأساة هبطلت على شعب
أبديرا Abdere حتى إنك كنت ترى الشباب فى كل شارع يسرون كالو
كانوا فى حلم وهم يهمسون بعبارات أولها « أيها الحب ، أيها السلطان
للنسلط على الآلهة والبشر . . . » إن هذه القصة كانت تروى بعد أن مضى
على نظم مسرحية أندروميذا خمسة قرون من الزمان . ونظمت مسرحية
إفيجينيا فى تاوريس Iphigenia in Tauride قبل أندروميذا بعام واحد
وهى من أجمل المسرحيات التى وصلتنا ، إنها ليست مأساة بالمعنى المعروف لنا
ولكنها ليست أيضاً مسرحية رومانتيكية . إنها تبدأ بالحزن وتتطور نحو الشهور
بالخطر ، ثم نحو مغامرة جريئة خطيرة ، ثم فرحة عند الهروب من الخطر .
لذلك فهى تشبه القصة الخيالية لـكنها مأساة لما فيها من صدق فى تصوير

الشخصية . فيايجينيا بصفة خاصة تمثل صورة صادقة لطفلة انحدرت من أسرة كبيرة حلت عليها الائمة ، وذلك لما فيها من رغبة مختلطة من الانتقام والمودة ، وكراهية نحو بلاد اليونان التي أساءت إلى شخصها ، وحب لليونان التي هي وطنها ، واحتمالات اتباع القسوة الشديدة واستعداد لتقديم نفسها كقربان . وموضوع المسرحية هو أن فيايجينيا ابنة أجاممنون - التي قدمها أبوها قرباناً للآلهة في أوليس - أنقذت فعلاً من الموت بواسطة الإلهة أرتميس وأصبحت كاهنة لمعبد هذه الإلهة في تاوريس الواقعة على أقصى شواطئ البحر الأسود ، كان أهل تاوريس متوحشين يقتلون جميع الأجانب ، فإذا ما وصل أى يونانى إلى شواطئ بلادهم كان على فيايجينيا أن تعدد قرباناً للآلهة . وهكذا كانت فيايجينيا تعيش في فزع مستمر ؛ ولم يكن أول يونانى وصل إلى تاوريس سوى شقيقها أوريسستيس Orestes الذى عرفته في أول الأمر ويعتبر تعرف كل منهما على الآخر ، من أعظم المناظر في جميع المسرحيات . إن هذا للنظر وما ينبع من تفكير وتصميم على الحرب يعطينا مسرحية مثيرة لا يمكن تأثيرها في وجود شبح الموت مثل أى مأساة أخرى ، بل في وجود شبح الشوق والحنين إلى الوطن . إن شخصياتها يونانية في أرض أجنبية يتوقون للعودة إلى الوطن أو رؤية المياه اليونانية على الأقل . أما الأناشيد بصفة خاصة فهي بديعة يتتلى معظمها بصور رائعة تصور الطقس البحرى وتلاطم الأمواج .

وفي نفس العام الذى نظمت فيه أندروميذا نظمت أيضاً مسرحية رومانتيكية أخرى هي هيلينا Helena ، وهي مثل فيايجينيا فيما يتعلق بمظمة البناء ، لكنها أكثر منها خفة وخشونة وتكلفاً ، إن رومانتيكية يوربيديس ليست كالأحلام البسيطة التي يعيش فيها الكتاب المرحون . فإذا حاولنا أن نفهم جيداً مسرحية هيلينا التي حاول يوربيديس أن يجعلها عملاً خيالياً مجرداً

نجدها تدل على فشل ذريع . ولقد حاول بعض النقاد الذين لا يقبلون هذا الرأي أن يثبتوا أنها ذات موضوع جدى فى قالب هزلى . ويدور موضوع المسرحية حول عدة نقاط من أسطورة هيلينا ، وترتبط هذه النقاط بوجه عام كما جاء عند الشاعر الغنائى القديم ستيسيخوروس Stesichorus . وتقول الروايات إن ستيسيخوروس قد فقد نور عينيه ذات مرة ، فاعتقد حينئذ أن ذلك كان عقاباً أنزلته به الإلهة هيلينا لأنه كان قد روى قصة هربها من منزل زوجها مع باريس ؛ فما كان منه بعد ذلك إلا أن نظم أشودة أخرى عن هروب هيلينا ، وقال فيها إن هرميس حمل هيلينا إلى مصر حيث عاشت كزوجة شريفة حتى حضر منيلاؤس ووجدها . أما الإنسانية التى ذهبت مع باريس إلى طروادة فلم تكن سوى صورة وهمية لهيلينا خلقتها الآلهة لتشعل نار الحرب وبذلك تقلل شرور البشر ، كما تقال من عدد الناس . وفى مسرحية يوريبيديس يظهر ملك مصرى شرير يحاول أن يتزوج هيلينا رغماً عنها ، ويقتل كل اليونانيين الذين يصلون إلى بلاده ، وعندما تنتهى الحرب الطروادية وتشتد المواقف ويضل منيلاؤس الطريق تبحج به السفينة إلى شاطئ مصر وتتحطم هناك . ويتقابل منيلاؤس مع هيلينا ويتعرف كل منهما على الآخر ، ويحاولان الهروب بمساعدة شقيقة الملك . إنه من الصعب الإشارة إلى عنصر الشر فى مسرحية هيلينا ، لا يعدو الموقف سوى أننا نحن المحدثين لا نعلم بأى روح تقبله . ولكن من الصعب أيضاً أن يستمر الخيال ، فالمسرحية كلها تبدو فاترة . لقد اختفت منها واقعية المسرحية بل وظهرت تخيلات فيها كثير من التفاهة عندما كانت هيلينا تكافح من أجل امتداد كرامتها ؛ إنها بطلة كاملة لا تستحق أى لوم ، ليس لها شخصية على الإطلاق ، إن كل صفاتها تتلخص فى أنها زوجة تحب زوجها الذى لم تره منذ سبعة عشر عاماً .

ومسرحية الفينيقيات (٤١٠ ق م) تجربة واسعة أخرى من تجارب

هذه الفترة، إنها أطول مسرحية يونانية في الوجود، وتتناول القصة على أوسع مدى . نحن نعلم أن أيسخولوس كان قد تعود على نظم ثلاثيات مسرحية متكاملة - أى . ثلاث مسرحيات متصلة تتناول موضوعا واحدا . ويظهر أن الفينيقات كانت محاولة قام بها يوريبيديس ليفعل نفس الشيء الذى كان يفعله أيسخولوس فى ثلاثية مسرحية ، ولكن الأخير فعله فى مسرحية واحدة ، هذه المسرحية لا تتبع أى قسم من القسمين اللذين ناقشناهما من قبل ، إنها ليست رومانتيكية كما أنها ليست واقعية . وعلى الرغم من أنه ليس لدينا أى معلومات قديمة عن تاريخ عرضها إلا أننا نستطيع أن نحدد فى أى مرحلة من مراحل حياته نظمها يوريبيديس ، إننا نلاحظ أنها قد نظمت فى الأسلوب البطولى الرفيع ، لكنها تستعرض بالطريقة المألوفة التى اتبعت فى ذلك العصر صداما عاما بين الكراهية والطموح الجنونى والانتقام والحكمة السياسية القاسية التى تعترض طريق ظهور بطولة شباب وحب أم وأخت . إن هذه الأم الجميلة هى يوكاستا التى قد أصبحت رمزا للبغض فى نظر اليونانيين المعتدلين وذلك بسبب زواج محرم لم تكن على علم به .

تتناول هذه المسرحية قصة طيبة . إن خطيئة أوديب ويوكاستا شئ معروف منذ القدم ؛ لقد قتا أوديب عينيه واستنزل الالهة على أطفاله الذين سجنوه بمد ذلك فى قاعات القصر المظلمة ؛ لكن يوكاستا كانت لم تنزل على قيد الحياة . لقد اتفق ولداه بولينيكيس Polynikes وإتيوكليس Eteocles على أن يتولى كل منهما مقاليد الحكم بالتوالى ، وحكم الابن الأكبر بولينيكيس المدة المتفق عليها وهى عام واحد ثم غادر البلاد إلى أرجوس ، وعندما تولى إتيوكليس الحكم رفض أن يتنازل عنه لأخيه فى الموعد المحدد . جاء بولينيكيس على رأس جيش أرجوسى ليحاصر طيبة ويسترد حقوقه عن طريق الحرب . ثم تطور المسرحية وتستعرض صورا عظيمة . فى أزل الأمر تظهر الأميرة .

أنتيجونا بمصاحبة خادم عجوز وهي تنظر من خلف الأسوار على معسكرات الأعداء .
وتبحث عن أخيها ثم يظهر رجل يستل سيفاً ويخفي ملامحه بقناع على وجهه ،
ويسلل هذا الرجل داخل البوابة باحثاً عن يوكاستا . هذا الرجل هو بولينيكيس .
لقد استمالت الأم ولديها لكي يتقابلا وجها لوجه قبل أن يبدأ القتال ،
ولكن هذه المقابلة لا تسفر عن شيء سوى إظهار طموح وكراهية متبادلة .
ويتفقان بعد هذه المقابلة على أن يبحث كل منهما عن الآخر في ساحة المعركة ،
ثم يرحل بولينيكيس . وتدور المشاورات داخل المدينة المحاصرة . كان كريون
شقيقاً ليوكاستا وكان منصبه يشبه اليوم منصب رئيس الوزراء ، إن كريون
يحذر إتيوكليس الفامر . ولكن كان عليهم أيضاً أن يستشيروا العرافين حتى
ترضى عنهم الآلهة . وعلان تيريسياس - العراف الذي غالباً ما يظهر في المآسي
اليونانية في صورة رجل عجوز أعمى غيور - أن العلاج الوحيد لإنقاذ المدينة
هو ذبح الصبي مينويكوس Menoikeus بن كريون وتقديمه كقارة
في عرين الدراجون القديم الذي كان قد قتل كادموس Cadmos . ولكن
كريون يرفض دون أي تفكير ، ويطرد للراف ويعمل على هروب ولده
خارج طيبة وفراره إلى أقصى أطراف بلاد اليونان . ويتظاهر الصبي بالموانة
على خطة الحرب ولكن عندما يتركه والده يندفع في حماسة بالغة إلى أحد أبراج
المدينة ويلقي بنفسه فوق عرين الدراجون ويأتي رسول إلى يوكاستا يحمل إليها أنباء
المعركة : هل قتل ولداها ؟ « ويخيب الرسول بالنفي ويقول إن كليهما مازالا حيين
لم يمسهما سوء . إنه يروي قصة الهجوم الأرجوسي وما يلاقيه من خيبة أمل عند
جميع أبواب المدينة « لكن ما حدث للشقيقين ؟ » يجب على الرسول أن يرحل
الآن وسوف يحمل أنباء أخرى فيما بعد . تلاحظ يوكاستا أن الرسول
يخفي شيئاً فترغمه على أن ينصح . وتوضح الحقيقة ، ونعلم أن كل شقيق
يستخدم لمنازلة شقيقه وجها لوجه ، وتدوى صرخة الأم وهي تنادي أنتيجونا ،

وتخرج الأم المعجوز والأخت الشابة مندفعين نحو الجيش ويحارلان أن يفصلا بين الرجلين المنطشين للدماء . ويأتي رسول آخر يعلن أن كلا من الشقيقتين قتل أخاه « في روضة ينمو فيها زهر اللوتس البري » وأن يوكاستا قد انتحرت بسيف أحدهما . وتعود أنتيجونا لتحمل هذه الأنباء لصديقتها الوحيد أوديب المعجوز . ويتولى كريون مقاليد الحكم وبقا الرغبة إتيوكليس ، إن كريون أيضا رجل كبير القلب ولكنه لم يكن بأي حال من الأحوال أقل قسوة . إنه يعلن أن جثة بولينيكيس سوف تترك دون دفن وأن أوديب مصدر البلاء سوف يطرد خارج البلاد ، ويعلم في نفس الوقت أن أنتيجونا سوف تتزوج من هايمون Haemon بن كريون . لكن أنتيجونا تتحدى كريون ، إنها سوف لا تتزوج من هايمون ولا من أي شخص . يموت الكريون بعلة ، سوف لا يطرد والدها من البلاد ليموت ولكنها سوف تصاحبه في رحلته وسوف تحميه . أما بولينيكيس فسوف لا تترك جثته دون دفن لأنها سوف تعود بنفسها خلصة وتدقنها . هناك حب بشري مازال يقامف إليه أوديب ، إنه حب تلك الزوجة والأم التي كللت بالمار وللتى ترقد الآن في روضة . تكسوها أزهار اللوتس البرية . ولكنه في ذلك الوقت يتأبط ذراع ابنته . ويخرج الرجل والفتاة الشابة معا بعيدا عن وحشية الجنس البشري ، ويتوجهان نحو الجبال العالية حيث توجد الأماكن المقدسة الطاهرة وحيث تؤدي الحوريات البربات الطاهرات التابعات للإله ديونوسوس رقصاتهن الروحانية .

إن مسرحية الفينيقيات تقف في منتصف الطريق بين المسرحيات الرومانتيكية الخالصة ومآسي الفترة الأخيرة من حياة يوريبيديس . ومسرحية إلكترا Electra هي أوضح أنموذج لذلك النوع الأخير من المسرحيات ويحتمل أنها عرضت عام ٤١٣ ق . م . وقبل أن يفهم النقاد هذه المسرحية أفاضوا في سرد عيوبها ، فمن قائل « إنها أضعف للمسرحيات اليونانية » ومن قائل « إنها أسوأ مسرحيات يوريبيديس » . الخ . إنها تتناول للنار كشكاة أخلاقية في أنسى صورها .

بأن الثأر كما يجب أن نفهم ، واجب أخلاقي سام في مجتمع لا يوجد فيه قانون عام
تأرقوات تحافظ على الأمن . فالفرد يرتكب جريمة شنيعة ثم ينفهم بالراحة بعد
ارتكاب الجريمة ؛ لقد قضى على شخصيته وليس هناك قانون يتحرك من تلقاء نفسه
ليقتص منه .

وحينئذ يجب على شخص ما - هو في العادة وريث القتل أو وكيله - أن
يحب نفسه لتحقيق العدالة ، فيهجر جميع الأعمال والمسيرات في حياته حتى يأخذ
العدل مجراه وينتقم للقتيل . والراء الذي يرضى بأن يقتل قريب له ثم يعيش في
هدوء دون أن يلاحق القاتل فإنه بلا شك إنسان يائس لا قيمة له . وهنا تأتي
المشكلة . إن أقوى حق يمكن المطالبة به هو قتل الوالد ؛ وأشنع ما يرتكبه
الإنسان ، في رأي اليونان ، هو قتل الأم ؛ فلنفرض أن زوجة قتلت زوجها ،
فهل يحق للابن أن ينتقم من أمه لأبيه ؟ نعم يحق له ؛ هكذا يقرر قانون الثأر ،
وفقا للجواب الذي أوحى به نبوءة أبولون في دلفي .

لقد تناول هذه القصة قبل بوريبيديس عدد كبير من الشعراء من بينهم
هوميروس ، وستسيخودوس ، وبنداروس ، وأيسخولوس ، ويحتمل أن سوفوكليس
أيضا قد تناولها رغم أن التواريخ ليست ثابتة . لقد قتلت كليتماسترا بمساعدة
عشيقتها أيجيثوس Aegisthus زوجها أجاممنون ، لذلك يقتلها أوريسطيس
إطاعة لأوامر أبولون وتساعد في ذلك شقيقته إلكترا . لقد تناول أيسخولوس
في مسرحيته « حاملات القرايين » هذا الموضوع بصورة طاعة وسبح في خيانه
بعيد ، فأوريسطيس عنده يقدم على هذه الجريمة تحت تأثير العاطفة ثم ينقابه الجنون
بعد ارتكابها فورا ؛ إن الجريمة التي أمر بها الإله ليست إنما ، ولكن الطبيعة
البشرية لا يمكنها أن تتحمل ذلك . وفي مسرحية تالية يقدم أوريسطيس - بعد
أن يقاسى متاعب كثيرة - للحاكم من أجل جريمته ، ويأمر صوت الإله

أثينا المقدس ببراءته بعد أن تختلف آراء القضاة من البشر اختلافا كبيرا . أما سوفوكليس فإنه يعالج هذا الموضوع بطريقة مختلفة كل الاختلاف . لقد نظم مسرحية رائعة مليئة بالعواطف المتضاربة ، زاخرة باللحظات الأساسية البديعة ، لكنه أراد ، عن قصد ، أن يعالج الموضوع كله بطريقة جافة عنيفة . فليس هناك تراجع وليس هناك سؤال للضمير على الإطلاق . إن كليتمنسترا طاغية ثائرة ، تصيب إلكترا بلسكات متوالية ويفعل أيجيثوس أسوأ من ذلك (سطر ١١٩٦ سطر ٥١٧) . إن ذروة للأساسة ليست في قتل الأم ولكنها في القضاء على أيجيثوس ، ذلك العمل الذي كان يعتبر أكثر مشقة وأكثر إثارة . وعندما يخرج أوربستيس وحديقه بيلاديس Pylades من القصر ودماء كليتمنسترا تسيل على أيديهما يظهران في حالة نفسية هادئة ، بينما يقول أفراد الجوقة : « لا لوم عليهما على الإطلاق » (سطر ١٤٢٣) .

أما روح يوريبيديس فهي على النقيض تماما . إنها على النقيض بصورة واضحة جدا . حتى إن معظم النقاد يلاحظون أن هناك علاقة عامة بين كل من مسرحيتي إلكترا لسوفوكليس وليوريبيديس ، وأن هذه العلاقة ليست سوى علاقة التضاد . فكل منهما احتجاج صارم على الأخرى ؛ ومسرحية سوفوكليس لسوء الحظ لا يمكن معرفة تاريخ نظمها بالتحديد وليس من الممكن عن طريق دراسة النص نفسه أن نحدد أيًا من المسرحيتين قد نظمت قبل الأخرى .

في مسرحية إلكترا التي نظمها يوريبيديس نلاحظ صفتين رئيسيتين : الأولى هي وجود واقعية سيكولوجية من أروع ما يمكن ، والثانية هي وجود جو أخلاقي جديد . لقد صورت بدقة ذلك النوع من الأطفال الذين سوف يتعمدون لأعوام بذور الكراهية ثم يقتلون والدتهم في النهاية . لقد صورهم يوريبيديس وأظهر في تصورهم وتحليلهم مقدرة في جميع المسرحيات القديمة . إنه يدرس جميع الشخصيات . فشخصية إلكترا فيها خليط من الأخلاق البطولية والأعصاب

المتوترة ، إنها فتاة قلقة ومتوترة تأكل قلبها أفكار متواصلة ملؤها الحب ، والكراهية ، وكلاهما لم يصل بعد إلى الذروة ، لأن يوريبيديس يعتقد - وفي اعتقاده شيء من القسوة - أنها كانت سوف تعيش راضية إن ذقت حياة زوجية طبيعية . وكلمة إلكترو Elekra نفسها في صورتها الدورية الأصلية كانت تعني « غير أليف » . أما أوريسطيس فهو شاب نشأ في أحلام المنفى المزعجة واختفت الآن أحلامه وراء رغبة جامحة تسعى شقيقته من أجل تحقيقها . إنه يقع تحت طائلة الأوهام والجنون الحزن شأنه في ذلك شأن شخصية أوريسطيس كما تصورها دائما جميع المآسي اليونانية . أما شخصية الأم نفسها فلم ينسها يوريبيديس . إنها تمثل شخصية تثير المزيد من الشفقة ، شخصية « امرأة حزينة متوسطة العمر تنطلق في أول الأسر من فيها كلمات تدافع بها عن نفسها . إنها تحرص على أن تقلل بقدر الإمكان من كراهية الغير نحوها فتسيطر بسرعة على غضبها السابق بل إنها مستعدة للتكفير عن جريمتها إن كانت هناك وسيلة للتكفير بشرط أن تكون وسيلة مأمونة المأفة » . هكذا انتزع يوريبيديس - في المرحلة الأولى - العمل الإجرامى القديم من جو العظمة البطولية الذي يحيط به . إن شخصياته ليسوا أبطالاً أبرياء يحققون رغباتهم بنزاهة واستقامة ، بل إنهم بشر يرتكبون الأخطاء ويخضعون للانفعالات ، وتسيطر عليهم الأوهام والشكوك والشعور بالذم . أما في المرحلة الثانية فقد استبعد يوريبيديس تماما الشك فيما يتعلق بالجانب الأخلاقي من جريمة قتل الأم ، إنها جريمة شنيعة والإله الذي أمر بها - إن كان قد أمر بها - قوة غاشمة .

بعد ارتكاب الجريمة يخرج القاتلان كما يخرجان في مسرحية سوفوكليس ، ولكنهما في هذه المسرحية لا يشعران بالانتصار ولا يرحب بهما أفراد الجوقة على أن ما ارتكباها صواب ، إنهما يترنحان وهما على عتبة الباب وقد اصفر وجهاهما وتلطخت ملابسهما بالدماء ثم ينقباهما رعب شنيع من

جراء تأنيب الضمير . ويشاركهما أفراد الجوقة في فزعهما . لكن جريمة
إلـسـكـترا أعظم ، إذ إنها قد دفعت أخاها إلى ارتكاب الجريمة رغماً عن
إرادته ، وحتى عندما يشعرون نحوها بالحبّة فإنهم لا يستطيعون أن ينسوا تماماً
أن هذا الفزع الشديد « قد يعمل على تطهير أعماق قلبها » . وذلك على الرغم
من أنهم يشعرون بأن قلبها قد تطهر فعلاً . وتنتهى المسرحية بظهور الآلهة ؛
يظهر كاستور Castor وبوليديوكيس Polydeukés الفارسان المجيدان
اللذان كانا من أقارب أجاممنون ، إنهما يظهران وهما يمتطيان سحابة من
السحب وتأتى كلتاهما في صورة حكم صادر في هدوء . ويقرران في وضوح
يفدر وجود مثله عند يوريبيديس أن عملية الانتقام شر حيث يقولان :

أما عن الإله فوبيديس . . . نعم . . . فوبيديس ،

إنه الإهانة ، لذا علينا أن نحافظ على السلم .

وعلى الرغم من أنه يعيش في الضوء ، فإنه

لا يرشدكم إلى الضوء ، بل إلى الظلام .

هناك ملحوظة أخرى يبرزها يوريبيديس ، إنها فكرة الشفقة نحو البشر
لما يقاسيه من أهوال . لقد صدر الحكم بأن تفترق إلـسـكـترا عن أورستيس ،
وبينا يودع كل منهما الآخر يطلقان صرخة مدوية تأثر الآلهة عند سماعها :

آه ! ماذا دهاكا ! إن صرختكم قد مست

قلوبنا وقلوب الجميع من أبناء السماء ، حقاً !

لقد اختفى السلم لما سببه لنا الموتى من ألم

فظيم . بل صه ! هناك صرخة في اللياء

الصقلية ، ضوضاء رجال وأصوات سفن

محطمة تصارع الأمواج العاتية علينا أن

نذهب لإنقاذها .

إنهم ينطقون بكلمات كلها عزاء ويقلسون الحكمة أينما استطاعوا أن يجدوها . وما من أحد طالبهم بأن يكونوا على علم بكل شيء . ثم يرحلوا فيقوموا بواجبهم الأبدى ، إنه إنقاذ البشر وليس معاقبتهم .

إن ظهور الآلهة في مسرحية إلكترا جاء بطريقة جذابة جداً لدرجة أن أحداً من النقاد لم يحاول حتى الآن أن يقلل من قيمته ، والمهدف من هذا الظهور واضح جداً أيضاً حتى إن الجميع لا يفكرونه . ولكنني لاحظت نفس هذه الملاحظة في المنظر الأخير من مسرحية أوريسيتيس Orestés الذي يعتبره معظم النقاد أسوأ مثال لما يتبعه يوريبيديس عند إنهاء مسرحياته بظهور « إله من الآلهة » .

مسرحية أوريسيتيس (٤٠٨ ق . م) تتناول مصير أوريسيتيس بعد بضعة أيام من قتل والدته : لقد انتابه الجنون والمرض ، فتعهد شقيقته وتكرس حياتها لخدمته . ثار الرأي العام ضدهما وأصبحا سجينين في القصر حتى تجتمع هيئة لمحاكمتهما على جريمة القتل وتعلن مصيرهما على الملأ . وعندئذ يصل منيلاؤس ملك إسبرطة وعم أوريسيتيس إلى الميناء تصاحبه زوجته هيلينا وابنتهما هيرميونا Hermione . لقد بحثت زوجته وابنته إلى القصر وأصبح الجميع الآن في انتظار وصوله هناك بين ساعة وأخرى . إنه شقيق لأجاممنون ، إن منيلاؤس وشقيقه أجاممنون يستحوذان على جيش مكون من الجنود الطرواديين القدامى ؛ إنه يستطيع أن يدعو له لكي يخضع الشعب الأرجوسي وينقذ ابن شقيقه للقتل . إن كل الآمال تتوقف على منيلاؤس ، لكنه عندما يأتي أخيراً ، يخيب كل تلك الآمال ، كان يود أن يقدم المعونة ، ولكن لم يكن من الصواب بالنسبة له كأجنبي أن يملأ أوامره على أهل أرجوس ، ولم يكن لديه سوى قوات ضئيلة . إنه على أي حال سوف يستعمل الحكمة مع أعداء أوريسيتيس . علينا أن لا ننسى أنه إذا ما أصبحت أرجوس بدون ملك فإنه من الطبيعي أن يرث

منيلائوس العرش . ويمتلىء أوربستيس المريض بالغضب ، فيجاهر منيلائوس
بالعداء . وتقوى لحظات الإثارة : يندفع بيلاديس Pylades صديق
أوربستيس نحو الحراس ويقتحم القصر ليشارك المسجونين مصيرهما . ويتداول
أفراد الهيئة ويصدرون حكمهم بالإعدام . لقد منحوا يوماً واحداً ليختاروا طريقة
يموتون بها . ويبدأ الثلاثة - أوربستيس وإلكترا وبيلاديس - يضربون
ضربات عشواء مثل ضربات العقارب التي تحاصرها النيران . توصلوا إلى
فكرة رائعة ! إن في استطاعتهم قتل هيلينا ، وسوف يكون ذلك عقاباً
لمنيلائوس ، ثم إن هيلينا نفسها تستحق ما هو أكثر من الموت . لكن من
الأفضل أن يقتلوا هيلينا ثم يقبضوا على هيرميونا ! سوف يضعون خنجراً فوق
عنقها وعندئذ يسامون منيلائوس لكي يقدم لهم المعونة في اللحظة الأخيرة !
لإنها فكرة رائعة ! يقتلون زوجته ثم يسامون على موتهم ! ويسود جنون
أوربستيس جميع أجزاء المسرحية . لكن هيلينا تلوذ بالفرار لأنها نصف إلهة ،
بينما يقبضون على هيرميونا التي كانت في الحقيقة تعاملهم دائماً معاملة طيبة .
ويعلم منيلائوس من عبد هارب من القصر بما سيحدث فيندفع نحو القصر لينقذ
هيلينا فلا يجد لها أثراً على الإطلاق ، لكنه يجد القصر محاصراً ويشاهد أوربستيس
الجنون على سطح القصر وهو يصيح في سخرية ويصوب خنجراً على عنق ابنة
منيلائوس . وتحدث محاولة يائسة قاسية من أجل المساومة ، ولكن سرعان
ما تغلب الكراهية على الخوف في قلب منيلائوس ، إنه يرفض جميع الشروط .
عندئذ يشمل أتباع أوربستيس الديوان في القصر ، فيندفع منيلائوس بجنوده نحو
البوابات المحصنة ويهاجمونها بوحشية . لقد انطلقت « نيران الجحيم » - كما
يقول فيرال - الغضب ، والكراهية ، والانتقام ، كل ذلك قد وصل إلى حد
« الجنون » ، وماذا يمكن أن يحدث أكثر من ذلك ؟
نعم ، يحدث شيء غريب جرى . يظهر إله ، هذا الإله لا يظهر في

كياسة ولا بعد مقدمات أو ترتيبات ، بل يظهر فجأة وبصورة مزعجة تؤثر على كل من يشاهده ، فيستسلم الجميع لغيوبة يقيقون منها وقد تغيروا تغيراً تاماً - هناك نقطة لم يلاحظها الكثيرون وإن كانت في الواقع - كما أعتقد - واضحة تماماً .

نحن نعلم أن أوربستيس كان يحيط هيرميونا بذراعه بينما كان يصوب المنجرت نحو رقبتها باليد الأخرى ، وذلك عندما أطلق الإله أبولون صرخته الأولى المفاجئة : « أي منيلاؤس ! اهدأ » (سطر ١٦٢٥) . إننا نلاحظ أن أوربستيس قد ظل في نفس هذا الوضع حتى سطر ١٦٥٣ ، ولم يغيره سوى في سطر ١٦٧١ . إن هذا يدل على أنه كان في غيبوبة أثرت عليه تأثيراً مفاجئاً . فظل ثابتاً كما هو . وسوف نلاحظ أيضاً أن الكلمات التي كان يتبادلها كل من منيلاؤس وأوربستيس بعد أن انتهى أبولون من توجيه اتهاماته ، إن كانت هذه الكلمات تشير إلى شيء فإنها تشير إلى كلمات أشخاص قد أفاقوا من غيبوبة . وأن هذه الغيبوبة كانت من نوع غير طبيعي مثل تلك الغيبوبة - على سبيل المثال - التي تفاجئ العالم النائم كما يتصوره H. G. Wells في كتابه In the Days of the Comet وهنا أيضاً يصحو العالم النائم يرى نفسه في سكون وسلام وليجد في كراهيته السابقة شيئاً غير مفهوم ، وأول فكرة نستطيع أن نلاحظها في كلتا الحالتين هو وجود قلق عظيم يعمل على توجيه حياة كل من الرجلين . بالنسبة لمنيلاؤس فإن ذلك القلق هو هيلينا ، أما بالنسبة لأوربستيس فهو النبوة التي خلقت منه إنساناً آمناً ، بل هناك ما هو أكثر من ذلك : فعندما يشوب أوربستيس إلى رشده بعض الشيء ويجد هيرميونا بين ذراعيه فإن من الطبيعي - كما تشير التجارب التي أجريت على أشخاص وقوا تحت تأثير التبريد المغناطيسي - أن يتأثر بهذا الإجماع فيضربها إليه في حب

وحنان ، إن القصة كما يرويها التاريخ وكما تعرفها الأسطورة اليونانية تقول إن
هيرميوننا قد أصبحت زوجة لأورستيس ، إن هناك بعض الجرأة - بل ربما
الجرأة المتناهية - في الوصول بالقصة إلى هذا الحد ، ولكن سيكولوجية التاويم
المخفاطيسي - أو ما يشبه ذلك - كان لها تأثير كبير على كل من أبسخولوس
وإوربيديس ، أما عن باقي القصة فإن أبولون ينطق بكلمات في معانيها المعنو
والصاحلة ، ثم يختتم قوله بهذه السطور :

فليرحل كل منكم الآن إلى مصيره المحتوم
لقد اختفت الكراهية وخيم عليها النسيان .

خفيلاؤس : سمعاً وطاعة .

أورستيس : وأنا أيضاً ، إن قلبي يفيض اليوم بالسلام
بعد أن تخلص من الماضي ومن أسرارك المظلمة .

أبولون : فليذهب كل منكم في طريقه ... وعليكم على الدوام
أن تسكنوا في قلوبكم تكريماً لإنسان واحد ،
إنسان يتمتع بجمال يفوق جمال جميع
من يسكنون تحت الشمس ، إنسان اسمه السلام
سوف أصعد هيلينا إلى زيوس ،
سوف أعبر بها عالماً مليئاً بالكواكب الثلاثة .

وحيث يوجد هيراكليس وهيبا وهيرا
سوف تتمتع هيلينا بالسلطان ،
سوف يقدم لها البشر الصلوات إلى الأبد
ولشقيقها التوأمين الجالسين على العرش .

إنها الرحمة عند الألم .

وصاحبة السلطان في مملكة البحر الخالد .

ويقول بعض النقاد : « هيلينا إلهة ! إنها فكرة غير معقولة . لقد شاهدناها في هذه المسرحية نفسها امرأة عادية بلا قلب » . ومع ذلك فإني أعتقد أن يوريبيديس كان جاداً إلى حد كبير . إنني لا أقول إنه كان يعتقد في ذلك ولا في أى شيء من الأساطير ، ولكنه كان يكتب بطريقة جادة وكان هدفه الجمال لا الهجاء ، لقد أوضحت جميع الروايات أن هيلينا قد أصبحت إلهة ، وكان يوريبيديس على الدرام مأخوذاً بالتفكير في هيلينا وبالقوة الخارقة الحقيقية التي تمكن في الجمال السامى ، فمثلاً يقول أبولون لمنيلاؤس .
(سطر ١٦٣٨) :

سوف تستبدل زوجتك بأخرى ، وقد لا يعرفها أحد ،
لقد أرادت الآلهة تحقيق مزيد من القناء والمتاعب
فأبدعت هذا الجمال وجعلته أحلاماً ،
بمشقة رجال طروادة واليونان ،
وبتصارعون ويموتون من أجله ، فتمتتع
الأرض بالسلام ، وتخلص من كثرتهم
ومن خطاياهم .

إن الجمال السامى قد يحتمل وجوده مرتبطاً بقسوة القلب والحياة .
ولكن أليس من الممكن التخلص من تلك الأحاسيس - كإحساس أوريسطيس
ومنيلاؤس بالكراهية - وبقاء الجمال المجرد في صورة يسعى الجميع إلى تحقيقها
وتمضيدها أكثر مما تدعى الأساطير القديمة ؟ وهنا أيضاً توجد لمسة من
للسمات الروحانية .

ومهما يكن الأمر بالنسبة لهيلينا أوحى بالنسبة لذلك التفسير للفصل
للمشهد الأخير من مسرحية أوريسيس، فإنه من الواضح أن أغلب المسرحيات
التي تنتمي إلى ذلك العصر ذي النهاية المظلمة تنتهي بنعمة السلام والوفاق قوية ،
غامضة في أغلب الأحيان . وتظهر هذه النعمة - وإن كانت أقل قوة -
في نهاية مسرحيات أخرى متأخرة مثل مسرحية Iphigenia Tauridi
إفيجينيا في تاوريس ومسرحية هيلينا ومسرحية الفينيقيات Phoenissae
وإن لم يظهر أحد من الآلهة في المسرحية الأخيرة . ولكنها لا تظهر
في جميع المسرحيات المبكرة . فمسرحية ميديا وهيكلوبا تنتهيان بكراهية
متأصلة ، ومسرحية هيبوليتوس تنتهي بروعة أخاذة وصلاح بين البطل
والله - ومن الطبيعي أن يكونا أصدقاء - ولكنها تبقى على العداء
بين أفروديتا وأرتميس وتحتوي على تهديد خطير بالانتقام (١٤٢٠
وما بعده) .

وأما ثيتيس الرقيقة في مسرحية « أندروماخا » فإنها تبعث
الراحة والهدوء ولكنها لا تدعو للعفو ، بل على العكس فإن جسد بيروس
يجب أن يدفن في دلفي ليكون تأنيبا أبديا . لقد كان يوريبديدس
طيلة حياته مشغولا بدراسة فكرة الانتقام . لقد كانت هناك فترة
— كما يقول ثيوكوديديس — : « حاول فيها الرجال التغلب على
عادات العصور الماضية عن طريق أصالة أعمالهم وضخامة انتقامهم » .
ويبدو أن يوريبديدس كان في بادئ الأمر مغرما بأعمال الانتقام
الوحشية ، وذلك على الأقل عندما كان يقوم بها أشخاص تعرضوا لأعمال
وحشية . إنه يبدو في بعض مسرحيات مثل مسرحية ميديا وكأنه

يقول : « إنكم إذا ما دفعتم بالبشر إلى أعمال لا يمكن تحملها
فلا تنظروا منهم سوى ذلك النوع من الأعمال . . . وهم في ذلك
محقون ! » أما في المسرحيات التي ظهرت بعد عام ١٨٥٠ ق . م ، فإن
هذه النغمة قد تغيرت : « عليكم أن تتوقعوا ما يقع عليكم من ظلم ،
ولكن الانتقام لا يفيد ، فليكم أن تبحثوا عن السلام وأن يفتح
بكل منكم عن الآخر » .

الفصل السابع

بعد عام ٤٠٨ ق . م . مقدونيا ،

إفيجينيا في أوليس ، عابدات باخوس

وهكذا نصل بعد هذه الجولة إلى تلك الشخصية التي بدأنا من عندها: إلى ذلك الرجل الحزين ذي اللحية الطويلة الذي لم يكن يضحك إلا نادرا ، والذي لم يكن من السهل التحدث إليه ، والذي كان يجلس ساعات طويلة في كهف بحري يطل على سلاميس ، يفكر ويكتب ولا يستطيع أى إنسان أن يقول شيئا عما يكتب في الحقيقة « إلا أن ما يكتبه شيء عظيم سام » . وكان من الطبيعي أن يكون هذا الرجل حزينا ؛ فلقد غابت أحلامه ، وتحولت مدينته المحبوبة فأصبحت في حالة أسوأ من الاتفاق نفسه . لقد كانت الحياة عزيزة على اليوناني القديم ولها أهمية الحياة العامة بالنسبة للرجل المعاصر الذي لا تتأثر حياته إلا نادرا عندما يتعدى خصومه السياسيون حدودهم . ولم تنتهكر أئينا مثلها العليا فقط بل قد ارتكبت الخطايا في سبيل إدراك النجاح ، ولذلك باتت مجهوداتها بالفشل ، وتسبب فشليا الذريع في جعل الحياة اليومية لمواطنيها مليئة بالقلق وعدم الراحة . فلم يكن يطمئن الفرد إلى الحصول على قوته اليومي ، ولم يكن يأمن هجوما عاصفا يشنه عليه الأعداء . وإن عدم الراحة الجسدية ، وهي جوهرية في السن المتأخرة ، لا بد وأنها كانت في نظر يوريبيديس عاملا يقوى هذا الشعور ولا يهمله .

وكان من الطبيعي أيضا أن يكرهه مواطنوه . فإن لأنهم لا تصنع سموة فمن كان يصف حروبها بأنها حروب غير عادلة . ويزداد غضبهم ويصبح أكثر سعادة عندما تدور عليهم دائرة الحرب على الرغم من كل الأعمال البطولية التي قاموا بها . ليس هناك ما يدعو إلى الظن بأن يوريبيديس كان يعتقد أن الإمبراطيين

على صواب أو أنه كان يرغب في هزيمة الأثينيين ، فإنه كان بعيدا كل البعد عن ذلك . ولكن الجمهور الأثيني لم يكن في حالة تسمح له بأن يفرق بين الأمرين بدقة . وكان شعوره بالغضب قويا . بل وأكثر من ذلك ، لقد كان معروفا بكفره بالآلهة ، لقد كان صديقا للسوفسطائيين ، لقد أنكر وجود الآلهة ، بل وأسوأ من ذلك أنه أعلن أن أعمال الآلهة شر . وكان من الواجب إيجاد سبب مقبول لهذه البكوارث التي انصبت فوق رأس مدينة أثينا . ويلوح أن هذا السبب هو أن أثينا سمحت لمؤلاء السوفسطائيين الأشرار بالحياة فيها ، فأفسدوها بواسطة « سحر أحاديثهم » . لقد اتهم يوريبيديس في بعض الأحيان بالإلحاد ، إننا لانعرف متى وجه إليه هذا الاتهام ، كما أننا لانعلم تفاصيله ، ولكن يبدو أنه برىء آخر الأمر لم يكن سقراط قد لقي حقه بعد ، ولكن بعض الاتهامات كانت قد وجهت إليه ، فهو رجل عجوز شرير ، قام وجهه بأقوال مزعجة عن النساء ، دافع في مسرحياته عن الزانيات والحاشين بالعمود وصرت كبح جرائم الزواج المحرم . فإذا كانت هذه هي مبادئه فكيف كانت حياته الشخصية ؟ فلم يكن من الغريب أن يحيط حياته بهالة من السكتان ، وأن يضع ستارا حول نفسه وحول زوجته وحول شكرتيره الأسمر كفيسوفون Kephisophon . يحتمل أنه كان بخيلا وكانت لديه خزانة سرية مليئة بالثروة ؟ وقد وجه إليه اتهام بهذا المعنى . فقد وقع الاختيار على مواطن اسمه هيجياينون ليقوم ببعض أعمال الخدمة العامة Liturgia لأنه كان من أغنى الأثرياء ، فما كان من ذلك للمواطن إلا أن أقام دعوى قال فيها إن يوريبيديس أكثر ثراء منه ويجب أن يقوم بدلا منه بالإعناق على هذا العمل ، إننا لانعلم نتيجة هذه المحاكمة ، ولكننا نعلم فقط أن المدعى قد استشهد بميث من مسرحية هيبولوتس يدافع فيه عن بحث بالعمد وذلك لكي يتحيز الحكم ضد يوريبيديس .

هذه مضايقات تكفى لإزعاج الشاعر ؛ ولكن لابد من أن سحابة مظلمة هبطت على حياة يوريبيديس في ذلك الوقت .

فحين لا نسمع قط في السير القديمة أن الأثينيين كانوا يكونون له الحقد ، وأن « صبره قد نفذ لسوء نية مواطنيه » . وقد وصلنا أيضا قول فيلوديموس ، وهو من أوائل الشهود ، إذ يقرر أن يوريبيديس ترك أثينا وهو يشعر بالحزن العميق ، لأن معظم من كانوا في أثينا يهلون له ، والكلمة التي يستعملها فيلوديموس تشبه في معناها الكلمة الألمانية schadenfreude ومعناها الشعور بالفرح لأذى وقع لآخرين . فلا بد إذن أن بعض الأذى لحق به حتى ينتابهم الفرح .

إن رواية ساتوروس بما فيها من افتراء وسوء فهم تقول إن زرجة يوريبيديس كانت تمخذه ، لكن القصة لا تحتاج إلى نقد تاريخي ، وليس من الصواب أن نبني أى نظرية على تلك الأسس المفقدة ، وذلك على الرغم من أن هذا النوع من الرجال لابد وأن يعترض حياته الزوجية نوع من الشقاء . أما عن تفكير يوريبيديس فإنه يذكرنا لأول وهلة بتولستوى Tolostoy . وهناك عوامل كثيرة تسبب شقاء الأزواج ليس من بينها عامل الخيانة . مهما يكن من الأسباب فإن صبر الشاعر المسرحى المعجوز قد نفذ بعد عرض مسرحية أو ، يستيس عام ٤٠٨ ق . م بقليل ، وانطلق بمحض إرادته إلى المنفى وهو يبلغ من العمر السادسة والسبعين . وهذا مثال واحد من بين الأمثلة التى يستطيع الإنسان أن يدلل بها على قوته الحيوية المنقطعة النظير . إن لغة السيرة القديمة لسوء الحظ غامضة في هذا المكان بالذات ؛ ولكن يبدو أنها ترجح ذهابه أولا إلى مغنيسيا Magnesia إذ كانت له علاقة بهذه المنطقة في أيامه الأولى . لقد تولى هناك بعض المناصب المدنية وكان يقوم بمنصب Proxenus وهو منصب يشبه القنصل أو المندوب السامى - لحماية أهل مغنيسيا المقيمين في أثينا وكان

هناك أكثر من مدينة تحمل اسم مغيديسيا ، لكن التي نتحدث عنها ربما كانت تلك المدينة الكبيرة التي تقع في وادي مياندر Meander ولا تبعد كثيرا عن إفسوس Ephesus وكانت تقع ضمن أملاك فارس ، وكان أرتاكسركيس Artaxerxes قد منحها لثستوكليس العظيم ، وكانت لا تزال في ذلك الوقت خاضعة لملك فارس ويحكمها أحفاد ثستوكليس . ومن المؤكد أن يوريبيديس قد ذهب إلى أحفاد ثستوكليس . ولا نعلم أكثر من أنه لم يمكث طويلا في مغيديسيا بل ذهب إلى مكان آخر حيث يوجد شعب من البرابرة أو أنصاف البرابرة تحكمه أسرة يونانية .

كان ملك مقدونيا أرخيلاؤس Archelaus طاغية قديرا ، وكان يحاول في ذلك الوقت أن يبذر بذور مملكة ضخمة أنجبت فيما بعد - قبل مرور قرن واحد على هذه المحاولات - فيليب المقدوني والإسكندر الأكبر ، لذلك كان حريصا على استقبال عباقرة الرجال في قصره . فوجه الدعوة من قبل إلى يوريبيديس ثم كرر دعوته في ذلك الوقت . كان يوجد في قصر أرخيلاؤس رجال آخرون من رجال « الحكمة » من بينهم أجاثون Agathon الشاعر التراجيدي ، وتيموثيوس Timotheus الذي كان قد أصبح في ذلك الوقت موسيقيا معروفا - وتروي الأسطورة أن يوريبيديس قد أنقذه ذات مرة من « الانتحار » - وزيوكسيس Zeuxis أعظم رسامي عصره ، وربما كان بينهم أيضا اللورخ ثيوكوديديس . إن حياة هؤلاء الرجال لا تبدو كذلك التي يحياها المرء بين قوم من البرابرة أو حتى بين قوم من اليونانيين غير المتحضرين ، لكن الشاعر المعجوز - كما يبدو - كان يسعى وراء الراحة والاستجمام ، ويبحث عن جو مليء بالمسرات كذلك الذي كان مفروضا أن يهيئه الملك لتلك المجموعة القادرة من مشاهير الرجال ، إذ كانت بلاد اليونان منذ فترة قصيرة تردد قصة عن مكانة يوريبيديس بين أهل صقلية - تلك الجزيرة الغائبة المعادية فبعد فشل الحملة

أسرت سيراكوز Syracuse سبعة آلاف أثوني ؛ وتروى لقصة أن بعض هؤلاء الأسرى قد استردوا حريتهم ، لأنهم استطاعوا أن ينشدوا أشعاراً أو أغاني من مسرحيات يوريبيديس . وواضح أنه لم يكن هناك تجارة مكتبية بين المدينيتين للتحاربين ، وواضح أيضاً أن أهل سيراكوز كانوا قد استطاعوا دراسة تلك الأشعار الرائعة عن طريق الرواية ؛ وكانت تفخر كل من صقلية ومقدونيا بأنها استطاعت أن تمزق أشعار يوريبيديس السامية بطريقة أفضل من تلك التي تتبعها أثينا .

لقد وجد يوريبيديس مرفأ ليس له مثيل . إذ كانت مقدونيا تشبه في أوجه كثيرة جانباً من ذلك الجو البطولي أو الهومري الذي استلهم منه يوريبيديس معظم قصصه ، فكانت هناك مناظر أكثر روعة ومهول أكثر عظمت . وغابات وأنهار ، وكانت هناك سلاسل من الجبال أكثر ارتفاعاً وأكثر جديلاً من جبال اليونان . وعلى الرغم من أن أهلها كانوا يخضعون لأسرة انحدرت من أصل يوناني وعلى الرغم من أنهم كانوا يجاهدون من أجل التشبه باليونانيين فإنهم كانوا لا يزالون يعيشون عيشة قبلية حربية بربرية . فبعد قرن من الزمان كنا نسمع عن العادات المقدونية « القديمة » . فالشاب لا يجلس على مائدة وسط الرجال إلا بعد أن يقتل أول دب مفترس ، وكان عليه أن يحيط خصمه بحزام من الجلد ، حتى يقتل أول رجل . ونسمع عن أن أحد المقدونيين أهان يوريبيديس في القصر وأن الملك سلمه فوراً إلى الأثينيين ليُلقي عقابه . وهذا تدخل له معناه ولو أنه يبعث الحيرة . كانت توجد قرية في مقدونيا استقر فيها بعض التراقيين ومازال أحفادهم يعيشون فيها حتى ذلك الوقت . وحدث أن ضل كلب مولوسي Molosseus كبير من كلاب الملك الطريق فوصل إلى هذه القرية فقتله المواطنون وأكلوه في الحال . وفرض الملك غرامة قدرها ثلثت واحدة على القرية ، وكانت قيمة هذه الغرامة أكثر مما

يستطيع هؤلاء القرويون دفعه ولولا تدخل يوريبيديس لما عفا الملك عن
آكل لحم ذلك الكلب ، وتعرضوا لمصير مؤلم . وتستمر القصة فتقول إنه لم
يمض وقت طويل عندما كان الملك أرخيلاؤس يستعد لرحلة صيد ونحزرت
كلاب الصيد الجائعة ، وحدث في ذلك الوقت أن كان يوريبيديس يجلس
وحيدا في غابة خارج المدينة فانقضت عليه الكلاب الجائعة ومزقته إربا ،
واتضح فيما بعد أن هذه الكلاب كانت أطفالا لذلك الكلب المولوسى الذى
مات ولم يثار له أحد بسبب تدخل يوريبيديس ! ! من الصعب أن نعتقد في
صدق هذه القصة وإلا كنا قد سمعنا صداها في ملهات الضفادع لأريستوقانيس .
ولو أن هذا كان مصير أى رجل أعزل في مقدونيا عندما تنطلق كلاب
صيد الملك .

إننا لانعلم كيف مات يوريبيديس . ولكننا نعرف أنه هجر أثينا بعد
عام ٤٠٨ ق . م . وأنه مات قبل عرض مسرحية الضفادع بقليل في يناير
٤٠٥ ق . م . وهناك ما يدعو إلى الاعتقاد في صحة ما جاء في سيرة يوريبيديس
« فعندما كان سوفوكليس يقدم جوقته في العام السابق في أثناء العرض
الافتتاحى Proagon لم يسمح لأفراد الجوقة أن يتزينوا كماداتهم بأكاليل
الزهور وذلك حداذا على موت منافسه العظيم . وبذلك تكون أنباء موت
يوريبيديس قد وصلت إلى أثينا في نهاية مارس عام ٤٠٦ ق . م . ومكث
يوريبيديس زهاء ثمانية عشر شهرا في مقدونيا .

لم تكن الفترة التى قضىها في مقدونيا طويلة ولكنها كانت ذات أهمية
كبيرة ، وبعد وفاته عثر على ثلاث مسرحيات هى : إفيجينيا فى أوليس
Iphigania in Aulide والكميون Alcmaeon وعابدات باكخوس
Bacchae وجميعها كانت كاملة لا ينقصها إلا عملية العرض التى قام بها

بابه الأصغر يوريديديس ، وصلتنا منها مسرحيتان كاملتان ، واحدة منهما ، عابدات باكوس ، سوف تشهد على مدى الأجيال أن شبابا غير عادى عاد إلى الشاعر المعجوز وهو في العام الأخير من حياته ، إنه « البرق قبل الموت » إن كان هناك برق !! .

لنتناول أولا مسرحية إفيجينيا في أوليس ، إنها مسرحية مليئة بالمشاكل . ويمكن القول بأن هذه المسرحية لم تكن قد اكتملت نهائيا عند وفاة مؤلفها وأن شخصا آخر أكملها لعله المخرج . وحتى هذا النص الأخير للأسف لم يصلنا كاملا ، إذ إن طريقة الكتابة في المخطوطات التي وصلتنا تختلف في بعض الأحيان ، ويظهر أن الجزء الأخير من المسرحية قد نظم من جديد ، لكننا إذا ما تغاضينا عن هذه النقائص فسوف نرى في مسرحية إفيجينيا في أوليس مثالا فريداً مثيراً لفترة معينة في تاريخ المسرحية اليونانية ، إنها تصور نقطة التحول من المأساة القديمة في القرن الخامس قبل الميلاد إلى ما يسمى بالملهاة الجديدة New Comedy التي سادت في القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد على يد مناندرس Menandros وفيليمون Philemon وغيره من الكتاب المسرحيين .

لقد جمع يوريديديس بين غرضين ، فأولا :

أنه نحو الحرية في صياغة أوزان الشعر والواقعية في تصوير الشخصية والتنوع والمغامرة في الموضوع ، ثم إنه أبقى على طبيعة طقوس ديونوس الموسيقية واستخدم بعض الوسائل التعليمية مثل البرولوج Prologos والتجلى Epiphané والتعبيرات التراجيدية القديمة ، واستعان بالجوقة إلى حد كبير . لقد أطاحت الملهاة الجديدة بالجوقة وأنت بتعبيرات تتفق مع الحياة الواقعية وخرجت عن الطابع الجاف وانطلقت نحو الرومانتيكية والتنوع والمغامرات .

ولم تعد شخصياتها تصور ملوكا وملكات أسطورية بل أصبحوا من صنع الخيال يعيشون في جو المدينة العادى .

تبدو مسرحية إفيجينيا فى أوليس فى صورة عمل مسرحى غير مكتمل .
نيوريبيديس — وتشبه فى ذلك مسرحية أوريسيس — أكمله شخص آخر ماهر
تتفق مبادئه مع مبادئ العصر ومع مبادئ الملهاة الجديدة — وصارتنا افتتاحيتان .
للمسرحية ، إحداهما تتكون من برولوج جامد قديم يحمل طابع يوريبيديس —
والثانية تتكون من منظر رائع حيوى على هيئة حوار غنائى كان يتفق مع الذوق
الفنى فى ذلك الوقت وبلائم ذوقنا الفنى المعاصر ، يظهر الرسول فى هذه المسرحية
فى وقت مبكر ويدفع فجأة أمام النظارة ويقاطع إحدى الشخصيات قبل اكتمال
إحدى الجمل وقبل إكمال بيت من الشعر وذلك بدلا من أن يهدو يعلن وصوله
بالطريقة التقليدية التى كان يتبعها يوريبيديس . وهناك أيضا بعض الاختلافات
الدقيقة فيما يتعلق بالأوزان مثل حذف الـ ai — وهو عمل لا نراه أبدا فى الحوار
المساوى بينما نراه باستمرار فى الملهاة الجديدة .

أما موضوع المسرحية فيبدأ بمنظر لمعسكر اليونانيين فى أوليس وهو
يخيم عليه الظلام ، وينادى أجائمنون على عبد عجوز من خيمته ويسأله .
رسالة فى الخفاء ليحماها إلى كليتمنسترا . إن الأخيرة فى وطنها ، ولقد وصاتها
رسائل كثيرة تطلب إليها إرسال ابنتها إفيجينيا إلى أوليس لتزف إلى أخيليس .
أما هذه الرسالة فنحياها عن إرسال الفتاة . وتستولى الدهشة على العبد العجوز
« ما معنى هذا ؟ » . معناه أن زواجها من أخيليس لم يكن حقيقة ، فلم يكن
أخيليس يعلم شيئا عن ذلك الزواج ، كان الزواج خطة لإحضار إفيجينيا إلى المعسكر
لذبحها وتقديمها قربانا للآلهة الكى يمر الأسطول فى سلام ، وقد أمر بذلك
المراف كالخاس Calches وسانده كل من أوديسيوس ومنيلاؤس . لقد أرغم

أجامموني في بادي الأمر على قبول هذا الحمل ولكنه الآن يتراجع ويتنازل عن رأيه . ويخرج العبد المجوز وتبدأ الجوقة في الدخول على المسرح ، إنها تكون من نساء أفزعهن وأثارهن منظر الجيش العظيم وتسكنات الرجال الذين يتأهبون لمقابلة الموت فيما وراء البحار دفاعاً عن مركز بلاد اليونان ، ولكننا نسمع أصوات مشاجرة في الخارج ، يعود العبد المجوز يتهقبه منيلاؤس وهو يمسك بالرسالة التي كان يحملها الأول ويستغيث العبد المجوز فيأتي إليه أجامموني ويطلب من منيلاؤس أن يعيد الرسالة إلى العبد المجوز . إنه منظر مليء بالقوة بصور اصطدام شقيقتين كل منهما يخبر الآخر بحقائق طائفة ، إنه منظر يستعرض حقائق عارية ، ويصور الحب الخادوغ الذي يكنه منيلاؤس لزوجته الخائنة وأنانيته الجريئة وقسوته ، كما يصور أيضاً الطاغى عند أجامموني وخداعه وضعفه ورغبته في السعي وراء الأرانب البرية والصيد بواسطة الكلاب .

وأخيراً يرفض أجامموني رفضاً باتاً أن يوافق على قتل ابنته : « ليتحطم الجيش ، وليرجع منيلاؤس دون زوجته المنكودة ، وليضحك الأجانب ملء أشداقهم كما يحلو لهم !! سوف لا يسمح أجامموني بذبح ابنته وجرح قلبها إرضاء للآخرين » ويتساءل منيلاؤس ، أهكذا يكون الأمر ؟ إذن ، سوف أذهب مباشرة إلى . . . » ويقاطعه رسول يعلن وصول إفيجينيا بمصاحبة والدتها كليتمنسترا ، ويرسل إليهما أجامموني رسالة رسمية تحمل معاني الترحيب ، وبصرف الرسول ثم ينفجر باكياً ، يتأثر منيلاؤس ويبدو عليه التردد ثم يقول : « إنني لا أستطيع إرغامك على فعل شيء ، حاول أن تهتدي ابنتك مهما كلفك الأمر » . ولكن الوقت كان متأخراً ، إن الجيش قد علم بقدم الملكة ، وكان لخاس وأوديسيوس يعلمان أيضاً بذلك ، لقد أصبح أجامموني عاجزاً عن فعل أي شيء . أما المظهر التالي فيصور تقابل الأم والأب والابنة ، إن (٩ - البوريس)

كلية منسترا تاقى وابلا من الأسئلة على أجامدون بينما يسيطر القلق على إفيجينيا وتسيطر عليها أيضا عاطفة خجولة تبدو في صورة حنان خاص نحو والدها ، إنه يحاول أن يقدم كلية منسترا بالعودة إلى وطنها وترك ابنتها معه فتستبد الحيرة بالألم وترفض العودة رفضا باتا .

والمنظر التالي يشبه المناظر الكوميديّة ، وإن كانت مناظر كوميديّة من النوع الحزن . إن أخيليس الذى لم يكن يعلم شيئا عن هذه الخطاط وما يدور حولها يأتى إلى القائد ليخبره أن رجاله - الميرميدون - Myrmidons - قد نفذ صبرهم وأنهم يريدون الإبحار إلى طروادة فى أسرع وقت ، وتقابله كلية منسترا عند مدخل خيمة القائد فتحييه فى سرور بالغ وتحدثه عن « الزوج الذى سيؤدى إلى إيجاد روابط بين كل من الأسرتين » . وتبدو على القائد الشاب مظاهر الخجل والافزع والقلق وهو يحاول أن يهرب من تلك المرأة الخريبة التى هى أكثر من أن تكون صديقة ، ولكن تنطاق فجأة همسة من بين ثنايا مدخل الخيمة فيرتعد كلاهما : « أليس هناك أحد على الشاطئ ؟ نعم » إذن فلنسمع شيئا . لم يكن هذا الصوت سوى صوت ذلك العبد المجوز الذى لم يستطع أن يتحمل أكثر من ذلك فيكشف عن المؤامرة المنزعة بكل تفاصيلها - سوف تذبح إفيجينيا بواسطة السكينة ، لم يكن زواجها من أخيليس سوى وسيلة لخداع كلية منسترا لقد وقع الحديث على كلية منسترا وقع الصاعقة وانتاب أخيليس غضب مريع . لقد أهينت كرامته ، لقد هومل معاملة النخبي ، أى نوع من الرجال يعتبرونه حتى يستخدموا اسمه دون علمه ؟ لماذا لم يطلبوا موافقته ؟ كان بوسعهم أن يذبحوا اثنتى عشرة فتاة دون أن يقف هو فى طريقهم . ولكنهم الآن قد أهانوه .. وسوف يمنع ذبح هذه الضحية « وألقت كلية منسترا بنفسها عند قدميه معبرة عن امتنانها ، وهى تنظر إليه وتراقب الغضب فى عينيه » هل تاتى ابنتها أيضا وتركم عند قدميه ؟ لا . إن أخيليس لا يريد أن تتوصل إليه

امرأة. فلما حاول الذسوة أن يغيرن من رأى أجاممدون ، فإن استطعن ذلك فسوف ينتهى الأمر بسلام ، وإذا لم يستطعن فسوف يناضل أخيليس حتى النهاية من أجل إنقاذ الفتاة .

ثم يأتى مشهد ضرورى حيث تظهر الأم والابنة - وقد أنهكتهما الدهوع - وهما يوضحان للوالد مدى نظاعة العمل الذى يقدم عليه ، ويتوسلان إليه أن يقلع عنه . إنه منظر رائع تظهر فيه معالم كل شخصية فى وضوح ، ويستطيع الإنسان من خلال شخصية كلية منسترا الشابة المطيعة أن يصف مدى ماسوف تكون عليه تلك اللقاتلة العظيمة ، ويتعظم أجامدون واسكنه لا يجد العون ، فالوقت غير مناسب للتراجع .

وتظل المرأة والفتاة تبهكيان وحيدتين عند مدخل الخيمة ثم يسمعان أصواتا نائرة . إنه أخيليس يتبعه رجال ثائرون عليه . لقد فكرت إفيجينيا فى أول الأمر أن تلوذ بالفرار ، إنها لا تجرؤ على مواجهة أخيليس ، ومع ذلك فإنها تبقى كما هى . ويدخل أخيليس وتظهر الحقيقة بأكملها : إن الجيش يطالب بتقديم القربان والجيم ثائرون ضده ... « هل سوف لا يدافع عنه رجاله من الميرميدون المقاترين ؟ » لقد كانوا أول الثائرين ضدها وعلى الرغم من ذلك فإنه سوف يقاوم ، فلديه أسلحته . يجب على كلية منسترا أيضا أن تقاوم ، إنها تعتق بابتها بكل ما أوتيت من قوة عند دخولهم إذ إنهم سوف يحرونها إلى المذبح المقدس . . . « وتصبح إفيجينيا : « انتظروا ! » لا يجب أن يموت أخيليس من أجلها ، ما قيمة حياتها اليائسة إذا ما قورنت بحياته ؟ إن رجلا واحدا يستطيع أن يحارب من أجل بلاد اليونان بساوى عشرة آلاف امرأة لا يستطيعن عمل شىء ، زد على ذلك أنها قد تدبرت الأمر بينهما وبين نفسها ، ولقد شهدت مجموعات ذلك الجيش الضخم مستعدة للحرب ومواجهة الموت من أجل عرض

معين ، وقد اقتنعت هي بهذا الغرض كما اقتنع به أيضا أفراد الجوقة لقد تمهقت
أنها - الفتاة الضعيفة - تستطيع أن تساعد في إحراز النصر ، وإن كل بلاد
اليونان المظلمة تتطلع إليها ، وإنها لتشعر بالفخر والسرور وهي تقدم حياتها
فداء لبلاد اليونان « إنها كلمات جميلة بسيطة » . ويجب أخيليس في نعمة
جديدة : « سوف يبارك الإله حقا إن هو قد منحه إياها زوجة ، إن إفيجينيا
على حق ... » ومع ذلك فإنه ما زال يمرض عليها أن يحارب من أجلها وأن
يقبضها إنها لا تعرف ما هو الموت أما أخيليس فإنه يحبها ، ولكنه ما يجيب
بأنها قررت قرارا نهائيا : « لا تمت من أجل ، بل اتركني كي أنقذ بلاد
اليونان ، لو استطعت إلى ذلك سبيلا » . ويرضخ أخيليس ، ولكنه سوف
يذهب بكامل سلاحه ويقف بجانب المذبح حتى يكون مستعدا إن استغاثت به
في آخر لحظة . وهكذا تذهب إفيجينيا : تتبادل الأم والابنة عبارات الوداع
الأخير وتتقدم إفيجينيا إلى الأمام مصحوبة بوصيفاتها وبأنغام أنشودة النصر
وتذهب لتقابل من سيذببحونها... وهنا يقترب اللص الحقيقي للمسرحية على
الانتهاء . بعد ذلك توجد بعض شذرات تحتوي على خطاب الرسول ، ومن
الواضح ، على وجه الخصوص ، أن الإله أرتيمس قد أنقذت الضحية كما لاحظنا
في مسرحية يوريبديدس الأخرى التي تحمل عنوان إفيجينيا .

على الرغم من المقدمة الجيدة التي نراها في مسرحية إفيجينيا في أوليس فإن
هذه المسرحية ليست في الوقت من أجل أعمال يوريبديدس وعلى الرغم من ذلك
فإذا لم يكن قد وصلنا شيء سواها من أعماله لسكانت هذه المسرحية كافية على
الدلالة بأن يوريبديدس كان قوة هائلة في تطور الأدب اليوناني . والقراء الذين
يتذوقون الفن المسرحي ، ولكنهم لم يعمدوا على ملاحظة التقاليد الثابتة التي
تميز المأساة اليونانية في القرن الخامس قبل الميلاد ، هؤلاء القراء غالبا ما ينجحون

بهذه المسرحية ويفضلونها على أى مسرحية يونانية أخرى إنها تختلف اختلافاً كبيراً عن شقيقتها للتوأم مسرحية عابدات باكخوس .

إن من يعود إلى المقابلات الدينية التى تحدثنا عنها من قبل فى أثناء قراءة مسرحية عابدات باكخوس Bacchae ف سوف تستولى عليه الدهشة عندما يكتشف إلى أى حد قد حافظت المسرحية على صفات تلك المقابلات الدينية بالنسبة لما فيها من صفات وحشية وتخيلات وهمية . فالعرض الحولى العادى كانت تكسوه أسطورة فنجمل منه قصة فالروح الحولية لا بد لها من عدد شبيه لها ، ثم بعد ذلك لا بد من وجود منافسة ، وعملية التزييق ، ثم بأتى الرسول ، والبكاء المختلط بصيحات الفرح ثم اكتشاف الأشلاء المتفرقة ، ثم بعد ذلك التعرف على الإله ثم بعث لروح من جديد مكلفة بالمظامة . كل ذلك موجود فى مسرحية عابدات باكخوس . بأتى الإله ديونوسوس إلى أرض وطنه مصحوباً بحورياته البريات فيجد مقاومة من أحد أفراد أسرته - وهو الملك بنتيوس Pentheus - ونساء الأميرة اللاسكية . ويطلق الإله جنونه المقدس فيصيب النسوة . ينصح الرجال المسنون الحكماء الملك ولسكن بنتيوس بضال الإله فى أول الأمر ويودعه السجن . ثم يرضخ شيئاً فشيئاً لاقوة المقدسة ويوافق على الذهاب متغنياً فى زى امرأة - إلى جبل كيثايرون Kithairon ليرى الطنوس الدينية التى تقوم بها النسوة اللاتى يعبدن ديونوسوس وهن الميناديس Maenades ، يذهب بنتيوس إلى هنا وتكشف الميناديس أمره ويمزقه إرباً ، وتمود والدته أجافى Agave وهى تشعر بذشوة الفخر وترقص وهى تحمل رأس ابنها وهى تظنها رأس أسد من فرط الجنون الذى أصابها . هناك بكاء مصحوب بذشوة جنونية ، ويجمع شمل الجسد الممزق وتثوب أجافى إلى أرضها وتمود إلى صوابها فية ملكتها الحزن ، ويظهر الإله فى عظمة وأبهة ويعلن أن المصدر المظلم

يُنظر كل من يقاوم الإله . ويلقى البشر مصيرهم المحتوم وما زالوا مخلصين كل الإخلاص وما زال كل منهم يحب الآخر . ويعمد الإله نحو السماء منتصرا صاحب الوجه . إن كل خطوات المسرحية قد وجدت في العرض الديني القديم ، إنها الموضوع الأصلي للأساس الأنثيكية يعالج مرة أخرى كما عولج من قبل دون شك بواسطة جميع كتاب التراجيديات الآخرين أو أغلبهم .

نستطيع أن نذهب إلى أبعد من ذلك ، فلدينا شذرات ومقتطفات لا بأس بها من المسرحيات التي نظمها أيسخولوس في الموضوع وخصوصا ثلاثية ليكوزجوس Lycurgus ، نستطيع عن طريق هذه الثلاثية ملاحظة أن كل أنواع التفاصيل الدقيقة التي تبدو ابتكارا - أو حتى ابتكارا خياليا - تأتي به يورينيدس إنما قد أخذها مباشرة عن أيسخولوس أو عن العرض الديني القديم أو عن كليهما معا . فالدفوف وجلود الغزلان ونبات اللبلاب وشجرة الصنوبر المقدسة وتقمص الإله صورة ثور وأسد وثمان ، والرقصات في المناطق الجبلية عند الفجر ، والرجال المسنون الذين يعودون إلى شبابهم بواسطة قوة سحر الإله ، وظهور الإله دون لحية وفي صورة تشبه ملامح المرأة ، وإيداع الإله في السجن وقراره ، والزلازل الذي يدمر قصر بنثيوس ، وتذكر بنثيوس - الضحية - في صور امرأة ، كل هذه الأمور - بل وأكثر من ذلك - نستطيع ملاحظة وجودها في العرض الديني القديم ، وجميعها أيضا تقريبا توجد في الشذرات التي وصفتنا من مسرحيات أيسخولوس وحتى التفاصيل المختلفة التي ذكرها الشعراء السابقون عند معالجة هذه القصة ، لها مكان في المسرحية . فهناك على سبيل المثال تفصيل تقول إن بنثيوس قد قاد جيشا ضد النساء البريات ، هذه الفكرة لم تقابلها مسرحية عابدة بالكوس ولكن بنثيوس يظهر فيها وقد فكر فعلا في ذلك ويقول إنه قد يعمل بهذه الفكرة ، ثم إن ديونوسوس يظهر أيضا

وقد تنبأ بما سوف يحدث إذا فعل بنثيوس ذلك (أيسخولوس ، حاملات
القرايين ، سطر ٢٠ وما بعده ؛ عابدات باكخوس ، سطر ٥٠ وما بعده ،
وسطر ٨٠٩ ووسطر ٨٤٥) . ليس هناك أى مسرحية عظيمة قد انغمست
في التقاليد المسرحية بقدر ما انغمست مسرحية عابدات باكخوس .

كانت مسرحية إفيجينيا كلها ابتكارا وبناء وسيكولوجية رائعة ، كانت
مسرحية ذات حبكة جديدة وشخصيات جديدة . أما مسرحية عابدات
باكخوس فحبركتها حبكة قديمة ثابتة وشخصياتها شخصيات أصولية ثابتة :
فديونوسوس وبنثيوس وكادموس وتيريسياس ، كلهم شخصيات قد لا تكون
في حاجة إلى تعريف أو ألقاب . فقد يستطيع الإنسان منا أن يسميهم : الإله
والملك والشاب والملك المجوز والعراف ، وبالنسبة لأجاني فإن المخطوطات
التي بين أيدينا قد دأبت على تسميتها « امرأة » . ومسرحية إفيجينيا مليئة
بالأعمال غير القانونية والأبيات المكسورة والجل المتقطعة ، وأفراد الجوقة
فيها لم أهمية كبيرة وأناشيدهم الغنائية طويلة بقدر ما هي رائعة . وأهم ما في الموضوع
هو أن يوريبديدس قد وصل إلى أعظم درجات الإطالة وأسمى مراتب الحرية
في تلك الأصولية المنطرفة والنزام التقاليد القديمة .

إن يوريبديدس يعيد رواية قصة قديمة ، لكنه لا يفعل ذلك قط . ففي
مسرحية عابدات باكخوس يكاد يشعر كل قارئ أن هناك ما هو أكثر من
مجرد قصة ، هناك معنى ، أو هناك على الأقل لغز ، علينا محاولة فهمه بدرجة ما ،
وحتى نستطيع أن نركز تفكيرنا فمن الضروري أولاً أن نتذكر جيداً شيئين .
فمسرحية عابدات باكخوس ليست ابتكاراً حراً ، بل تقليداً ثابتاً ، إنها ليست
تعبيراً شخصياً طليقاً ، بل عملاً مسرحياً . فالشاعر لا يستطيع أن يعبر عن
آرائه ووجهة نظره ببساطة وبطريقة مباشرة ، إنه يستطيع فقط أن يهيم

بشعاع شخصية من خلال السقار القائم الذي يقف أمامه ممثلوه وهم يقومون بأدوارهم التقليدية ويقطعون بكلمات تعبر عن أفكار ملائمة ، وهكذا تكون طريقة فيها مراوغة مزدوجة ، وهذه الطريقة دون شك يكن فيها سحرها بالنسبة للشاعر . فند كانت لديه وسيلة يستطيع أن ينقل عن طريقها كثيرا من تلك « المقائد والآراء الغامضة المبهمة التي يحس الإنسان بأنها تنقابه وتجذبه إليها والتي لا يستطيع أن يعبر عنها في لغة واضحة أو أن يفادى بها ويتجمل مسؤولية هذا العمل كاملة » . ولكن العقبات التي تقابلها عقبات أعظم من ذلك . فالعنى الشخصى المسرحية من هذا النوع ليس فقط معنى تلميحيا ، إنه قد يكون بالثأ كيد متناقضا مع نفسه أو غير كامل على الأقل . فنحن نحس إحساسا قويا بوجوده عندما يصطدم بطريقة ما بذلك السيل الرقيق للقصة .

لنتخيل أن شاعرا عظيما حرا للتفكير من الشعراء المحدثين — وليكن سواينبيرن Swinburne أو موريس Morris أو فيكتور هوجو Hugo لجميع هؤلاء يقومون بمثل هذه الأعمال — ينظم مسرحية في شعر مرسل في أسلوب دينى وهو يتناول قصة قديس من العصور الوسطى وذلك في أثناء إحدى المناسبات القومية . ولنفترض أن القديس متواضع وديع جدا وأنه قد وجهت إليه تهمة قاسية بواسطة امبراطور شرير يهدده بنار حامية ، ولنفترض أيضا أن الإمبراطور كان مكانه في النهاية قلب هذه النار الحامية بينما يقول له القديس وهو مكمل بالمعظمة « ماذا قلت لك ؟ » ولنفترض أيضا أن هذه المسرحية في أثناء تطور أحداثها تتيح فرصة رائعة لوجود أناشيد لاتينية وقورة مثل الأناشيد التي يعجب بها سواينبيرن وهوجو . لو افترضنا وجود كل ذلك فإنه من المحتمل أن تكون النتيجة مسرحية تشبه مسرحية عابديات بالبحر .

في مسرحية مثل هذه المسرحية - والسبب واحد فقط - قد لا يضايق القارىء عيوب صغيرة أو أخطاء تاريخية أو متناقضات . فالقارىء سوف لا يصدده عند سماع القديس توماس وهو يتحدث عن شارلمان Charlemagne أو عندما يكتشف أن « مدخل الجحيم » يقع في الطريق الذي يقع فيه قصر الإمبراطور، وب نفس الطريقة لسنا في حاجة إلى أن نصطدم في عابثات باكنغوس عندما نكتشف أنه على الرغم من أن الإله كان من المفروض ظهوره لأول مرة في طيبة فإن أتباعه يلجئون إلى « عادة غير تذكارية » على أنها الأساس الرئيسى لعبادتهم (سطر ٢٠١ ، ٣٣١ ، ٣٧٠ ، قارن أبسخولوس ، شذرة رقم ٢٢) ولا عندما نلاحظ أن أفراد الجوقة قد اعتادوا الاعتراف جهاراً بعقيدتهم على مرأى ومسمع من الطغاة دون أن يعيرهم أى انتباه (سطر ٢٦٣ وما بعده ، ٣٢٨ وما بعده ، ٧٧٥ وما بعده) ، أو حتى عندما نعلم أن البركان القليل الذى يدمر القصر بسبب متاعب لاحتصر لها للتفكير ، ومع ذلك فقد كان وجوده وجهاً لأنه كان جزءاً مهماً من أجزاء القصة كما يرويها أبسخولوس (شذرة ٥٨) . وبما كان كما يرويها الشعراء الذين جاءوا قبله . لعلنا نرى أنه كان في استطاعة مصمم الديسكور المسرحى أن يحدث صوتا رمزياً يؤدي ذلك العرض ، أما اللغة المستعملة فإنها مبهمه إبهاماً مقصوداً . إنها تشير إلى أن القصر كله قد تحطم واسكها تعطى لتفريج حرية - إن شاء - في الافتراض بأن ما تحطم فعلاً ما هو إلا سجن الإله ديونوسوس الذى يقع « خلف الكواليس » بعيداً عن الأنظار وعلى أى حال فإن الأجزاء المحطمة لم تتفأثر على المسرح ولم يلاحظ وجود البركان أو يرد ذكره مرة أخرى .

مثل هذه المسرحية تثير أيضاً الإحساس بالشفقة الذى سرعان ما يقفير تقيراً مثيراً ، ويحدث هذا أيضاً في مسرحية عابثات باكنغوس . فهن جميعاً

نشفق في أول الأمر على القديس ونقف ضد الطاغية ، فالقديسون المفترى عليهم يشيرون الشفقة في نفوسنا بترانييمهم الدينية و بصبرهم وتحملهم . وعندما تدور الدائرة بعد ذلك ويصبح الظالمون في قلب النار الحامية فإننا قد نحس أنهم - بقدر ما قدموه من إساءة - قد لا يستحقون ذلك ، بل إننا نتخيل أنهم ربما لم يكونوا بكل نقائصهم في الحقيقة أكثر فظاعة وقسوة من القديس نفسه ، ونصل بعدئذ إلى مدى ما كانت عليه العقيدة في المصور الوسطى من وحشية .

هذا التحول الشير للإحساس يوجد دائماً عند يوريبيديس . لقد لاحظنا وجوده من قبل في بعض أعماله مثل مسرحية ميديا وهيكلوبا : ظلم يدفع إلى الانتقام ، وانتقام يصبح أكثر فظاعة من الظلم الأصلي ، إن الشاعر لا يقدم لنا أى حلول في هذه المسرحيات ، إنه يصور لنا فقط مرارة الحياة « والدموع الصامتة التي توجد في كل شيء » ، أى المحاولة الجدية الأولى لإيجاد حلول فإنها تظهر في مسرحيتي السكثرا وأورستيس .

قد لا توجد إثارة أو مغزى في الموضوع الرئيسي لمسرحية سامية مثل تلك المسرحية التي تخيلنا نظمها بواسطة أحد الشعراء العظام المحرثين ، لكنهما قد يوجدان في شيء ساءم الشاعر نفسه في خلقه . لعلنا نلاحظ - على سبيل المثال - أنه قد سكب كل إحساسه الروحي في الأناشيد اللاتينية أو في منظر القديس عندما يقف بمفرده دون أن يشعر بالفرع متعدياً كل التهديدات وكل عوامل الإغراء التي قد يستطيع الإمبراطور أن يعرضها عليه . ولا بد أن يكون هناك تعظيم وتقدير لذلك الرفض الروحاني الذي يعتبر جوهرأ للرهبة في المصور الوسطى وذلك دون أن يعتقد الشاعر نفسه في حقيقة الرهبة أو في قبول ، راسيم الكهيسة الكاثوليكية .

والى أرى - ومن المستحيل أن أنكر ما أرى - فى مسرحية عابدات
باكخوس تمجيداً صادقاً حاراً « ديونوسوس » . إن « ديونوسوس » هذا
دون شك ليس سوى « ديونوسوس » من ناحية خاصة يراها الشاعر نفسه ،
إنه شىء عكس « العالم » إنه روح الغابات البرية والشمس الساطعة ، روح
الإلهام والحياة الطليقة ، إن العرض ليس ملائماً مهما كان للشعر من سحر ،
فعابدات باكخوس ينطلقن فى غضب نحو الانتقام فى لحظة من اللحظات ثم
بعد ذلك يسبحن فى أحلام فيلسوف مفكر رقيق . ويبدو وجود تقابل بارع
فى كل أنشودة من أناشيد الجوقة بين كل استروفا وانتستروفا . هذا التقابل ليس
ملائماً ، ومع ذلك فإن يوريبيديس لا بد وأنه كان يستطيع الإجابة إذا كان قد
اتهمه أحد الأفراد بوجود مثل هذا التعارض ، ولا بد أن إجابته سوف تثير
الدهشة . سوف يكون دفاعه الأول بالطبع دقاً بسيطاً : ليس من طبيعة عمل
الكاتب الروائى أن تكون له آراء خاصة على الإطلاق ، إنه يروى فقط
قصة معروفة ويحاول روايتها رواية صحيحة . ولكنه يستطيع أن يتجاسر فى
إثناء دفاعه ويجيب إجابة أكثر صراحة فيقول : « هذه الروح التى أسميها
ديونوسوس ، الروح المقدسة للإلهام والسرور ، هل هذه الروح ليست فى الحقيقة
قوة ضخمة مدمرة لحياة الأفراد . فطالما تبدو الحياة لكم جميعاً فى لون رمادى
معتدل فإنكم تدممون بالأمان وسعة العيش ، وعندما تشعرون بأن أبواب
السماء مفتوحة على مصارعها فقد ينتابكم القزع لأن ماتروته هناك - وهو من
أجل المناظر - قد يحمل دماراً ليس له حدود » . أما بالنسبة للشاعر نفسه فإن
الطريقة الوحيدة فى الواقع هى أن يتبع أثرها عبر العالم حيث قم الجبال الباردة
(سطر ٤١٠ وما بعده) .

فهنالك توجد النعمة ، وتوجد أيضاً رغبة القلب :

. ويوجد السلام الذى يقدسك ياروح الهداية المديرة .

ونحاول أن يتعلق بها على الزغم من أنه يلقي حقه على يديها .

لقد دأب العقاد على الاعتقاد بأن مسرحية عابدات باكرس تحتوى على نوع من أنواع التوبة . إن سهم التفكير المنطلق المخضرم ، ذلك الرجل الذى تداول جميع القصص القديمة الثافهة التى وردت فى الأساطير وذهبكم عليها . لقد آن له الآن أن يرى أوجه الخطأ فى الوسائل التى كان يتبعها وكان فى طريقه نحو الاعتدال والتفكير السليم . إن هذا رأى يصدمننا الآن كما يصدمننا رأى صبيانى قاصر ، ومع ذلك فإنى أعتقد أن هناك من خلفه شماعا خافتا من الحقيقة . لم تكن هناك توبة ، لم يكن هناك عودة إلى الاعتدال ، ولم يكن هناك فى الحقيقة أى شيء يشبه الاعتدال ، بالمعنى المطلق ، حتى يعود إليه . إذ إن الديانة اليونانية ليست لها مذاهب مختلفة ، ولكن — كما أعتقد — هناك اختلاف فى الاستعداد نحو الاعتقاد الذى عند الرجل العادى .

جدير بالذكر أن يوريبيديس — رغم كل الوضوح الذى يظهر فى لغته — ليس واضحاً فيما يتعلق بالديانة . إن روحه على العموم واضحة ، إنها روح التعزير والثورة الأخلاقية والإنكار الكلى ، ولكنها أيضاً روح البحث والتمجيد والحدس . لم يكن يوريبيديس — بأى معنى من المعانى — « مجرد » منكر ، فنحن نجد فى مسرحياته تأكيداً لنظرية العدالة المقدسة فى أغلب الأحيان بينما نجد أحياناً إنكاراً لها بطريقة انفعالية ، وهناك مأساة واحدة هى Bellerophontes مبنية على الإنكار . وفى إحدى شذرات هذه المأساة نسمع صرخة لواحد ممن يمرضون للمذاب تدوى :

هل يدعى أحد أن هناك إلها فى السماء !

لا ! ليس هناك أحد . . .

ويستمرلي الدهول بعد ذلك على البطل من كثرة ما يرى حوله من ظلم فيسأل زيوس نفسه وتأتي إجابة زيوس في صورة صاعقة تأتي على السائل . ويظهر نفس هذا السؤال في صورة أكثر وضوحا كما جعلها تثير مزيداً من الغضب بين أهل عصره عندما يسأل : هل يسيطر على العالم « ذكاء » أو « إدراك » عظيم « Sunesis » أم لا ؟ أو يسأل بطريقة فيها مزيد من التهور إن كانت الآلهة Sunetoi « ذات ذكاء وإدراك » أم لا . كان يوريبديدس يعتقد أحيانا في وجود « قوة إدراكية ما » ولقد ظهر فعلا في ملهاة الضفادع وهو يتفخر بهذه القوة ويناديها بنفس هذا اللقب ، ولكنه يجد الحقائق أحيانا ضده (هيبولوتوس سطر ١١٥٠ ، الضفادع ، سطر ٨٨٣ ، إفيجينيا في أوليس سطر ٣٩٤ ، هيراكليس سطر ٦٥٥ ، الطرواديات سطر ٨٨٤ بعده ، قارن هذه السطور في كل مسرحية بالسطور التي تأتي في نهاية المسرحية نفسها) لم يشغل تفكيره ذلك قط بالسؤال الذي كان يدور حول تعدد الآلهة ووجود إله واحد والذي كان كثيرا ما يراود تفكير البعض . فهو يستعمل الجمع أو المفرد دون الإحساس بوجود أي فارق ، ومن المحتمل أن كلمة « آلهة » عندما كانت ترد في مسرحياته بمعنى « إله » أو « قوة مقدسة » فإنه لم يَعتَ بها الآلهة التي ورد ذكرها في الأساطير . وإذا كان لنا أن نُقدم علة فإننا نستطيع القول إنه ربما عبر عن إحساسه الشخصي في بيت من مسرحية أورستيس (سطر ٤١٨) حيث يقول :

إننا عبيد للآلهة مهما تكن صورة الآلهة .

معنى ذلك أنه توجد قوى غير معروفة تشكل حياة الإنسان أو تدمرها ، وقد تكون نظرة كل شخص لهذه القوى نظرة شخصية بحتة ، ولكن قد يبدو — على الأقل — يشعر بالحب والشفقة ويسئ وراء المعرفة . هذا هو التأثير — كما اعتقد — الذي يحس به من يقرأ مسرحيات عابديات باكخوس من الناحية

الأخلاقية أو هيبلولوتوس أو الطرواديات .

هناك رأى واحد غالبا ما يظهر في أعمال يوريبيديس في جميع مراحل حياته ويردده أرسطوفانيس بصورة خاصة في مسرحياته على لسان يوريبيديس . فعندما يتناول ذلك الشاعر الكوميدي الساخر خطايا يوريبيديس المسرحية فإنه يعتبر ذرة تلك الخطايا « النساء اللاتي يقنن إن الحياة ليست هي الجوانب التي نستطيع تسميتها » بالزندقة للذهبية « أو « المادية العلمية » فلم يكن لدى السفسطائيين أنفسهم مذهب اعتدالى .

كان يوريبيديس دائما معارضا لجميع « القوانين » التي تتبعها « الجماهير » . كان دائما يحتج على مستوياتهم الأخلاقية ، على اعتقادهم في الخرافات وعلى أعمالهم الجنونية وعلى الحماقات الاجتماعية التي يرتكبونها ، كما أنه كان معارضا أيضا للأنعميات وعدم إيجاد فوارق بالنسبة للأشياء التي يرى يوريبيديس نفسه — كشاعر وفيلسوف — أنها أكثر سموا عن غيرها . وهكذا ظل يوريبيديس طيلة حياته ، وإن كنت أعتقد أن هذه المعارضة قد اعترضها شيء من التغيير في أواخر أيام حياته . فلقد كان في سلوك أثينا نحو جزيرة ميلوس وفي فشل حملة صقلية شيء ما أثار إحساسه بالنفوذ أكثر مما أثاره جهل اليوناني الساذج فقط ، كان هذا الشيء عميقا *amathia* كان وحشية غير قابلة للتطور فقط . فالأشخاص الذين كانوا يتناقشون في أثناء « الديالوج الميلوسي » كانوا ممثلين بما يعتبرونها حكمة *Sophia* . من الواضح أن سلوكهم كان مطابقا تماما لتلك الآراء الدينية غير المعتدلة التي كانت سائدة إذ ذاك — وهكذا يفعل دائما مثل هؤلاء السياسيين . لكنهم في الواقع لم يفكروا في « الآلهة » ولو بالقدر القليل الذي يرغب في أن يفكر به أي ملحد معروف . لقد ضربوا عرض الحائط بتلك اللائل غير الجدية مثل « الشفقة وبجر الحديث وبراءة القوة » التي كان

يفتح لها قلبه دائماً الرجل البسيط. في المصور القديمة ، لقد كانوا يترددون على السوق العامة ، يستغرون من البساطة ، يسمعون بلهفة وراء الكسب والانتقام ولا يرغبون في الجمال أو الإله. هكذا كان يحس الشاعر في أثناء غضبه - وكانت تسير خلفهم « الجماهير » ممثلة في أئتنا . لقد تحول يوربيديس - شأنه في ذلك شأن أي ديمقراطي آخر - عن الوسط الحقبى الذي كان يحيط به والى كان يقلقه إلى وسط آخر من نسيج خياله ، وسط طاهر قويم يستطاع فيه قلب الرجل الطبيعي أن يبوح بما يحس ، إنه في مسرحياته الأخيرة يتجسس غالباً عند مدح المواطن الساذج الذي ليس بالغنى ولا بالفقر والذي يعمل بذرعيه والذي لا يقع منزله في شوارع المدينة بل على « الجبل المقدس » انظر بصفة خاصة مسرحية أورستيس من سطر ٩١٧ إلى ٩٢٢ وقارنها بالسطر ٩٠٣ وما بعده ، انظر أيضاً وصف الانحلال في مسرحية ألكترا ؛ وأيضاً مسرحية عابدات باكخوس (سطر ٧١٧) . توجد في مسرحية باكخوس بصفة خاصة فقرات ليست لها علاقة بتاتا بالموضوع الرئيس ولكنها جميعاً تعتبر تشهيراً بهؤلاء الذين يسمون « حكماء » وهناك أيضاً أناشيد الجوقة التي تصف كيف يهرب الظبي من أيدي الصيادين وكيف يشمر بالسرور وهو يرتاد المناطق الخضراء الخالية حيث لا يسمع أصواتاً من خلفه تطارده وحيث تعيش « المخلوقات البرية الصغيرة » بعيدة عن الأنظار (سطر ٨٦٦ وما بعده) . ثم تأتي صرخة مفاجئة تقول :

« إن الإنسان العادى البسيط . لديه أفكار وأعمال تبدو في نظري

صادقة ؛ »

وذلك على الرغم من أن هذه الصرخة تتبع مباشرة ذلك المذهب الروحاني الخالص الذي يرى أن على الإنسان أن يحب « إله النهار وإله الليل » وأن ديونوسوس قد مزج جميع الأشياء الحية بالفيث المقدس ، وهذا الفيث المقدس

هو روح الإله نفسه (من سطر ٤٢١ إلى ٤٣١ ، و سطر ٤٢٨) . يبدو أن يوريبيدس يعبر عن موقفه تعبيراً فيه مزيد من الوضوح في ققرة أخرى نترجمها ترجمة حرفية فنقول : «وأما عن المعرفة ، فإنى لا أحل لها ضئيلة ، بل إننى أجد لقدة في السنى وراءها . أما الأشياء الأخرى (ويقصد بذلك العناصر الأخرى للوجود) فهى عظيمة وبراقة ، آه من الحياة التى تهفو إلى كل ما هو جميل حتى ينعم الإنسان عن طريق تعاقب الليل والنهار بالسلام والتدبر وحتى يهب العظمة للآلهة بعد أن يتخلص من القوانين التى تتخطى حدود العدالة »^(١) .

قد تشير هذه « القوانين » التى تتخصى حدود العدالة متعاقب لا بأس بها في العلاقة بين يوريبيدس « والرجل الساذج » إذا ما احتاج الأمر إلى مناقشة هذه القوانين ، فإن الشخص الذى يعجب إعجاباً كبيراً بالرجل الطبيعى المثالى نادراً ما يكون على وثام مع جيرانه ، لكن الشاعر يكون في هذه الفترة غارقاً حتى أذنيه في حرب أخرى يبدو فيها أنه يقف هو وعقيدة الرجل البسيط وطبيعته وحياته في جانب واحد ضد عدو شامل .

إنى لا أحاول أن أعرض جميع المعانى التى تحتوى عليها مسرحية عابدات باكخوس ، لكننى أحاول الوصول إلى نقطة نبدأ منها في تتبع المسرحية حتى النهاية فالمسرحية تبدو - مثل أى شئ - فى الحركة وعرض وجوه جديدة في كل لحظة حتى إننا نقرأ المسرحية بينما يسيطر على تفكيرنا الخيال ! وهناك دون شك عوامل فعالة كانت سبباً في إنتاج مسرحية عابدات باكخوس ، هى : الحالة الخاصة التى كانت عليها أثينا في ذلك الحين ، والحالة النفسية التى كانت موجودة في غابات مقدونيا ومناطقها الجبلية ، وربما أيضاً منظر مدعات باكخوس

(١) لقد اتبعت قراءة فيها اختلاف بسيط عن ترجمة النثرية لهذا النص إذ إننى كنت قد اعتمدت في ذلك الحين على مخطوطة معينة لكن المعنى في كلتا الحالتين واحد (أما عن المعرفة فلنستأعداء لها ... إلخ .

الحقيقتات اللأى كن يرقصن ههناك وقد يحتمل وجود عامل أساسى يفوق كل تلك العوامل : عندما يجد الإنسان نفسه وجهها لوجه مع الموت وبصورة طبيعية وعندما يجد أنه يقوم بآخر عمل فى حياته وهو فى كامل قوته الإدراكية، فإذا كان تفكير الإنسان فى هذه الفترة واضحاً ونفسه عامرة بالشجاعة فسوف يظهر الجانب العميق من طبيعته فى هذا العمل ، لقد كان يوريبيديس باحثاً كما كان شاعراً أيضاً ، وأحياناً كان يصطدم كل من جانبيه شخصيته بالجانب الآخر ، وأحياناً أخرى كانا يمتزجان . لكنه - منذ أن نظم مسرحية هيراكليس - أدرك الغرض الذى كان عليه أن يؤديه فى حياته ، لذا كان يوريبيديس الشاعر هو الذى كان يتكلم فى أعماله الأخيرة ويزيح الستار عن الأسرار الدينية للشعر بقدر ما كان يستطيع إنسان أن يفعل فى مثل هذا المجال .

الفصل الثامن

فن يوريبيديس ، الصورة التقليدية والمضمون
الحى ، البرولوج ، الرسول ، « الإله من الآلة » .

كان يوريبيديس أكثر من شاعر ، ويظهر ذلك بدرجة بالغة الوضوح حتى إننا نميل أحيانا إلى اعتباره مجرد مفكر عظيم أو مجرد شخصية عظيمة ونسى حينذاك أنه إنما يعيش فى شعره . وأن معالم تاريخ حياته التى حاولنا مناقشتها ليست ذات أهمية كبيرة فى حد ذاتها ، إنها ليست سوى نوع من أنواع الأدلة التى نستطيع أن نرشدها للقارى فى أثناء قراءته لأعمال الشاعر نفسه . فإننا لا نستطيع معرفة يوريبيديس حق المعرفة إلا عن طريق قراءة مسرحياته ، ولسكنها لسوء الحظ لا نستطيع ذلك إلا عن طريق بعض الوسائل القاصرة وذلك بسبب تلك الفترة الطويلة التى مرت على موته والتى تقدر بحوالى ألفين من السنين . إننا نقرأ اليوم هذه للمسرحيات إما فى لغة أجنبية ليس من السهل فهمها فهمها تماما وإما مترجمة إلى إحدى اللغات الأخرى ، وإنه من الصعب أن نوضح الطريقة التى يفقد بواسطتها القارى غير المتخصص فى الدراسات اليونانية معظم قيمة هذه للمسرحيات ، وهناك صعوبة أخرى تبدو فى المسرحيات المترجمة . وإنى قد لا أكون فى حاجة إلى تبرير استعمال ترجحاتى الخاصة فى هذا الكتاب . فنذ ظهور أعمال كل من فيرال Verrall فى إنجلترا وفيلا موفيتز Wilamovitz فى ألمانيا بذلت محاولات ومجهودات كبيرة ناجحة افهم ما كانت عليه عقلية يوريبيديس ، بينما ساعد أيضا عرض مسرحياته فى لندن وفى غيرها من الأماكن منذ فترة قصيرة على زيادة إلمامنا بوسائل فنه المسرحى . على ذلك

فإننا نلاحظ أن الترجمات القديمة قاصرة أو مغللة منها كان للدفاع عنها، ورغم ما بذل فيها من مهارة، وسوف تظهر هذه الحقيقة بوضوح إذا ما قورن النص الإنجليزي لترجمة فيرال لمسرحية أيون بأى ترجمة أخرى، لنفس المسرحية، قام بها أحد الدارسين الذين جاءوا قبله.

إن أعظم التغيرات التي طرأت على دراستنا للحضارة اليونانية والأدب اليوناني خلال الجيلين السابقين هو أننا نحاول الآن فهمها من الجانب التاريخي واعتبارها شيئاً متطوراً نامياً له مكانته في تاريخ حياته البشرية بأجمعها. أما النظرة القديمة لهذه الدراسات - وتسمى أحياناً بالنظرة الكلاسيكية - فكانت تعتبر المجلدات الكلاسيكية الضخمة نماذج خالدة، فأسلوبها كان ببساطة الأسلوب الصحيح، وكل الاختلافات التي تظهر في الأدب الحديث لم تكن سوى بعض الامتيازات التي تسبب في ظهورها ضعف الطبيعة البشرية. وكان في هذه النظرة بعض الصواب. فالمثل الخالدة التي أنتجت هذه النتائج الباهرة الخالدة، هذه المثل لا يمكن التغاضي عنها بسهولة. والكتب التي مازالت تدرس باهتمام بعد أن مضى عليها ألفان من السنين، هذه الكتب لا بد أن تعتبر - إلى حد ما - نماذج جديدة بالتقليد ولكن الخطأ العظيم في النظرة الكلاسيكية فيما يتعلق بالأدب القديم نفسه كان يكن في أنها قد ركزت كل اهتمامها على كل ما هو خارجي أو طارئ، ركزت كل اهتمامها على الصفة وليس على المعنى، كما ركزت أيضاً هذا الاهتمام على الصورة الوقعية لعصر عظيم وليس على الروح التي خلقت ذلك العصر العظيم. وإن التفكير التاريخي سوف يحاول - عن طريق استخدام مخيلة الناقد للشيط - أن يرى الشاعر أو الفيلسوف اليوناني وسط الأجواء الحقيقية التي كانت تحيط به وأمام المنظر المناسب الذي كان من خلقه - فإذا كانت رؤيته بهذه الطريقة فإنه سوف لا يظهر شيئاً « قديماً » ثابتاً متعارضاً مع شيء « حديث » بل

شخصية دائمة الحركة والتطور - رائدا جريئا لتقدم الروح البشرية ، معرضا للفشل لأن أهدافه كانت أعظم بكثير من موارده المادية ، وطريقة تفكيره كانت أكثر تقدما من طريقة تفكير العالم من حوله ، إنفاقا نبدو في اليونان القديمة وكأننا نتحرك في منطقة لا تعبر كثيرا عن نطاق لسلوك الوحشي ، ونبدو أيضا وكأننا في وسط هذه المنطقة نتحدث إلى أشخاص قد نقبل عن طيب خاطر أن يكونوا قادة أو مستشارين لما إن كانوا قد ظلوا أحياء - حتى الآن .

لكن هناك أكثر من ستار يحول بيننا وبين هؤلاء الأشخاص ، هناك ستار اللغة الأجنبية وستار العورة الغربية للحياة وستار التقاليد الفنية المختلفة . هذه النواحي الأخيرة هي التي سوف نتناولها الآن ، لأننا سوف نجد صدوبة بالغة في فهم المأساة اليونانية إن نحن قد توقعنا أن نجد فيها ما نتوقعه في مسرحية حديثة أو مسرحية من مسرحيات العصر الإليزابيثي .

لم يكن هناك حاجة إلى مثل هذه المقدمة لو أننا أردنا أن نتناول صورة المسرحية اليونانية التي جاءت مباشرة بعد عصر المأساة العظيم فقد نشأ في القرن الرابع قبل الميلاد نوع من أنواع المسرحية نستطيع أن نفهمه بسهولة ، هذا النوع يعرف باسم اللهاة الجديدة للشاعرين ميفاندر وسوفيليدون . هذا النوع من المسرحية ليس له طابع ديني صارم ، فمسرحياته - مثل مسرحياتنا - تهتم بالحب والغامرة والحبكة المسرحية . لقد تمحوات عن الأساطير والملوك والملكات الأسطورية وأصبحت - مثل مسرحياتنا - تتناول بجرأة فكرة مبهمة وتصور شخصيات خيالية رسمت أغلب معالمها من الحياة اليومية . لقد سادت الملهة الجديدة المسرح الآتيكي في عصوره الأخيرة وبهتت الحياة في المسرح الروماني ، لقد حازت إعجابا ساحقا وتمتعت بشعبية كبيرة . كانت سهلة جدا في تطورها ، ولم تسكن تحتاج إلى مجهود كبير . وعلى الرغم من ذلك فإنها قد دُمجت ولم تترك وراءها أي نموذج كامل وصلنا من هذه

المسرحيات . وعندما جاهدت الأجيال التالية لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من ذلك التراث الثمين الذى لا يصح أن يتعرض للإغناء فقد جاء هذا القليل فى صورة نوع من أنواع الأدب المسرحى فيه مزيد من العظمة والصعوبة .

ولنفحاول الآن أن نقبين هذه المعوجات وأن نتغلب عليها . إن كل صورة من صور الفن لها قواعدها الخاصة الثابتة . فنذكر - على سبيل المثال القواعد الثابتة الخاصة بالأوبرا الحديثة . أن بعض صور الفن قد تحتوى على مزيد من السخافات إذا نظرنا إليها نظرة ، فيها شيء من البرود ، وخالية من الخيال، ولكنى مع ذلك أعتقد أن التأثير العاطفى والفنى الذى تبعث به إحدى الأوبرات العظيمة تأثير فيه سموليس له مثيل . هذا القياس قد يقدم أذا بعض المعونة على فهم المأساة اليونانية .

عليها ، أولاً ، أن نضع فى حسابنا أن المأساة اليونانية كانت عرضاً دينياً خالصاً . حينئذ سوف نستطيع الوصول إلى سر الملابس ذات الطابع «الكرنفالى» والأقنعة ذات الطابع الدينى والوجود الدائم للمظاهر الخارقة للمادة وذلك بقدر ما هو ضرورى بالنسبة للقارىء الحديث أن يعرفه عن هذه الأشياء . وأما أننا نستطيع أيضاً إدراك ذلك السمو التقليدى الذى تتميز به اللغة والحديث فى المأساة اليونانية . فالمأساة كانت تنظم شعراً غير مقفى مثل جميع أنواع الشعر اليونانى ، لكنهما لم تكن تشبه تماماً الشعر لإليزابيثى الجبر الطليق لذى يتذبذب من مشهد إلى آخر والذى لم يكن له صورة ثابتة بسبب الزخرفة اللفظية الزائدة عن الحد . والصورة المادية فى الديالوج اليونانى التراجيذى جامدة وواضحة . فبيت من الشعر التراجيذى قد يعامل معاملة النثر إن كان فيه أى نوع من الخطأ ، والاختلاف الطبعى الوحيد لا يوجد فى طابع القتر بل فى وجود قفزة موسيقية متقنة وتوجد، مع ذلك داخل هذه الصورة الجامدة، لغة واضحة بسيطة قديمة . ولا يمكن الحصول على تأثير مشابه فى اللغة الإنجليزية

نحنا نعتقد - إلا عن طريق استعمال القافية . علينا أن نشعر دائما أننا في بملكة الشعر ، ولكن يجب في نفس الوقت أن تكون لغتنا بسيطة . قلغة الشعر المرسل يجب أن يظهر فيها نوع من أنواع التعقيد حتى لا تبدو وكأنها بثر .

كل ذلك يعتبر الآن قواعد ثابتة ، وهذا صحيح ؛ ولكن هل يعتبر هذا تكلفا وغير واقعي ؟ إن هذا ليس صحيحا . في هذه النقطة بالذات نرى من الأفضل أن نربط بين شيئين ، وإن لم تكن بين كل منهما أى علاقة حقيقية بالآخر ؛ هذان الشيطان هما سلامة التفكير وعدم اكتمال الصورة . فلنأخذ على سبيل المثال بعض الأشعار المسرحية مثل Locrine لسواينبيرن Swinburne التى نظمت جميعها شعرا مقفى . بعضه يأخذ صورة السوناتا Sonnet أو مثل Modern Love لميريديث Meredith التى نظمت جميعها على هيئة مقطوعات غنائية من نوع السوناتا . هذه الأشعار من أعظم الأعمال التى تتفق مع^١ التقاليد الفنية المتقنة الصنع ؛ صورة الأشعار عنيفة ومنمقة . في هذه الصورة يمكن للنصف الأول من جمال هذه الأشعار ، أما النصف الآخر فيمكن في سلامة التفكير ورقته وفي خصوبة الأحاسيس مثل هذه الأشعار تمتاز بالصدق ولكن لا تنقصها الصورة . أما عن الأشعار التى تقف في الطرف الآخر منى التى خلت من الصدق وفقدت الصورة فليس هناك ضرورة لضرب أمثلة ؛ يستطيع القارئ أن يتخيل أسوأ قصة طويلة عرفها ، فن المحتمل أن تقوم مثلا صادقا على ذلك . أما فى المأساة اليونانية فالصورة أو الشكل التقليدى يمتاز بالقوة المائلة ، بينما تظهر فيها أيضا البراعة والصدق .

ونوع هذا الصدق هو أول شىء يجب علينا أن نوضحه للقارئ^٢ المبتدى^٣ فى المأساة اليونانية . فالقارئ^٤ الحديث تسيطر عليه الدهشة حالما يصل إلى

صميم قواعد الشعر المتعددة ؛ إنه كان يتوقع مثالية رومانتيكية ولكنه لم يجد
 رسماً واضحاً للشخصية . لقد قرأت ذات مرة لواحد من النقاد يقول إن
 يوريليدس كانت لديه مثل وضيفة عن المرأة لأن - في نظرة الناقد الدائبة
 الواعية - ميديا لم تكن زوجة كاملة . وحتى كوليريدج Coleridge
 كان يشكو من أن شعراء المسرح اليونانيين لم يستطيعوا رسم شخصية مشوقة
 لإحدى البطلات دون أن « تكون فريسة للجنس » . مثل هذه العبارات من
 النقد تتضمن النظر إلى مسرحية تظهر فيها المرأة في صورة تقليدية من خلال
 سحابة وردية من الإحساس الغرامى . إننا نريد أن نشر بإعجاب نحو
 البطلة ، ومن أجل أن تكون البطلة جديرة بهذا التقدير فإن على المؤلف أن
 يضمن عليها كل الصفات الجديرة بإعجاب . إن ما يقاسيه الرجال - في هذه
 المسرحية - من هذه الصفات الحسنة قليل ، ولكنهم مع ذلك يقاسون . هذا
 النوع الزائف من الرومانتيكية يحتوى على قدر كبير من عدم الاكتراث
 بالواقع في محيط الشخصية ، وغالباً ما يصاحب ذلك عدم اكتراث بالواقع
 أيضاً في نواح أخرى . إنه يدفع الكاتب المسرحى للسمى وراء خلق التأثير
 وليس وراء إيجاد الصدق ، ويدفعه أيضاً إلى الكتابة من أجل إثارة المشاهدين
 بدلاً من التعبير عن شيء مهم في حاجة إلى التعبير عنه . إنه يؤدي في الحقيقة
 إلى خلق جميع الصور المسرحية . هذا العصر الزائف قد لا يوجد بقائاً في
 المأساة اليونانية « فالمأساة اليونانية » ليس فيها شخصيات شريرة كل الشر
 ولا بطلات ملائكية إلى حد التفاهة . وحتى الطفلة في شخصيتهم دائماً لمسة
 إنسانية ، أو على الأقل نلمح فيهم الهيبة . وحتى الشهبانات العذارى
 لا يظهرن كتناثيل من الشمع ، إن قصصها دون شك مليئة بالمعجزات
 والشخصيات أنفسها غالباً ما تكون في الأصل شخصيات غير عادية ، لكن
 تحليل نفوسها هو تحاول نفس صادق عنيف . إنه ليس كالتحليل النفسي

في الميلودراما الذي من هدفه الوصول إلى « حالات خاصة » . إنه سيكولوجية الطبيعة البشرية الملحوظة ، والطبيعة البشرية لا تلاحظ فقط ، بل يجب الاقتراب منها عن طريق إحساس رزين يحمل معاني الاحترام ، ورغبة جامحة في الإدراك . يتحدث برناردشو « Bernard Shaw » في خلاصة مذهب إيسن Quintessence of Ibsenism (عام ١٩١٣) ، عن عنصر جديد أدخل في المسرحية الحديثة بواسطة المدرسة النرويجية . « كان إيسن عبوسا في الأحاسيس ، لم يقل إنسان ما أشياء أكثر فزعا من الأشياء التي قالها إيسن ، ومع ذلك فليس هناك شخصية واحدة من شخصياته ليست معبدا للشبح المقدس - على حد التعبير القديم - أو لا تحرك المتفرج في بعض اللحظات وهو يشعر بذلك الإحساس الغامض » وقد تكون هذه الجملة - كما أعتقد - حقيقة واقعة عند الحديث عن كل الشعراء المسرحيين العظام ، وذلك إذا تفاضينا عن الفارق العظيم في طريقة معالجة الموضوع وعدم وجود التفاصيل في المسرحية القديمة . ويظهر ذلك واضحا بالنسبة ليوريبيديس ، فشخصية ياسون مثالا في ذلك مثل شخصية ميديا - وشخصية كليتومنسترا - مثالا في ذلك مثل شخصية الكترا - وحتى للشخصيات التي تعرض للسخرية مثل شخصية منيلاؤس في مسرحية الطرواديات أو شخصية أجاممنون في مسرحية إفيجينيا في أوليس ، كل هذه الشخصيات تصور مخلوقات قريبة منا كل القرب ، كما شخصيات من الواجب فهمها وليس في الإمكان تجاهلها ، وكما « تحركنا في بعض اللحظات ونحن نشعر بذلك الإحساس الغامض » لكن هذا الحديث ينطبق عموما على الشعراء التراجيدين الآخر أيضا الذين ابتكروا شخصية كريبون وأنديجونا وشخصية بروميثيوس وزيوس . أي شاعر كان يجرؤ به حتى في العصور الحديثة - أن يجعل المتفرج يشارك

كلايتمندسترا — القاتلة الفاجرة — الأحاسيس كما فعل أيسخولوس ؟ » من كان
يجرؤ — كما جرؤ سوفوكليس — على أن يجعل أنتيجونا تتحدث بجفاء مع
شقيقةها المخلصة أو يجعل إلكترا — التي يتركز حولها كل إحساسنا بالشفقة —
تسلط سلوك الحيوان المقدس وأن تشر نحو نفسها بالاحتقار عندما تفعل ذلك
(سوفوكليس ، إلكترا ، سطر ٦١٦ وما بعده) .

لكن ما نريد أن نوضحه الآن هو أن هذا الصديق في المعالجة يأخذ مكانه
داخل قوقعة من التقليد الجامد المنسق .

عند بداية أى مسرحية من مسرحيات يوريبيديس سوف نحس بشيء
يبدو وجوده مقصوداً من أجل مضايقتنا وقطع حبل اهتمامنا ، هذا الشيء هو
البرولوج *prologos* والبرولوج خطاب طويل ليس فيه أى حدث ، إنه
لا يوضح لنا الحالة الراهنة فقط ، التي تكون عليها الشخصيات — وهو شيء
غير مقبول — بل يقص علينا ما سوف يحدث أيضاً لهذه الشخصيات — وهو
ما يبدو لنا مفسداً لباقي المسرحية كله . وفي أثناء ذلك يقول الناقد الحديث
لنفسه : « يوريبيديس ليس لديه أى إحساس تجاه المسرح » .

وطالما أننا نعلم أن يوريبيديس كان لديه فعلاً إحساس تجاه المسرح ، بل
وغيرة عظيمة أيضاً فلنحاول إذن الآن أن نرى أى قيمة وجدها في هذا البرولوج
غير المادى فأولا كان البرولوج دون شك وسيلة مريحة . لم يكن هناك قائمة
أو كاتالوج مسرحى يوزع على المتفرجين ويحمل قوائم بأسماء شخصيات
المسرحية . ومن ناحية أخرى ، كانت المأساة اليونانية تميل دائماً إلى التركيز ،
كانت عادة تتكون مما يمكن أن نسميه بالفعل الخامس من مأساة حديثة ولم تكن
تضيق الوقت في فصول تفسيرية أو تمهيدية . لذلك فإن البرولوج كان يعمل على

ثوبير هذا الوقت . ولكن لماذا يكشف البرولوج عن سر ما سوف يقع من أحداث ؟ ولم يبعد عنصر الإثارة قبل الأوان ؟ لكننا نجيب على ذلك فنقول إنه لا يوجد سر ، ولا يهدف الشاعر إلى ذلك النوع من الإثارة . من المؤكد أنه كان هناك تشويق لأبأس به ، فإننا لم نكن نعلم بدقة أى شيء سوف يحدث بل نعلم فقط من أى نوع سوف يكون هذا الشيء ؛ أو كنا نعلم ماذا سوف يحدث ولكننا لا نعلم كيف سيحدث هذا الشيء . لكن المتعة التي يهدف الشاعر إلى تحقيقها ليست كتعة من يقرأ قصة بوليسية لأول مرة ، بل متعة من يقرأ هاملت Hamlet أو الفردوس المفقود Paradise Lost للمرة الثانية أو الخامسة أو العاشرة . فعندما كان يظهر أوديب أو هيبوليتوس لأول مرة على خشبة المسرح كان المتفرج يعلم أنه سوف يلقى مصيرا مظلما ، وهذه المعرفة كانت تعطى مزيداً من المعاني لكل شيء يقوله أو يفعله فالمتفرج يرى شبح الكارثة يخلق من خلفه وعندما تقع الكارثة فإنها تقع بقسوة شديدة لأن المتفرج كان ينتظر حدوثها .

قد يصير القارئ الحديث ويقول : « مهما يكن الأمر فالبرولوج شيء غير مقبول . إنه لا يثير الانتباه كما تفعل المشاهد الافتتاحية في مسرحية مكبث Macbeth - مثلاً - أو يوليوس قيصر Julius Caesar أو روميو وجوليت Romeo and Juliet . لكنه في الحقيقة ليس كذلك . فجمهور شكسبير - كما نستطيع أن نتخيل - لم يكن جمهوراً هادئاً ، بل كان أفرادهم يحدثون بعضهم بعضاً وكانوا غير مهتمين بالإحصات حتى بلغت انتباههم شيء ما بالقوة .

أما الجمهور اليوناني فقد كان - بقدر ما لدينا من معلومات - هادئاً هادواً المتهمد . كانت تقدم الصلوات وتطلق رائحة البخور حول المذبح المقدس للإله

ديوثوسوس ، وفي أثناء مثل هذه المراسيم كان يجب أن يكون هناك هدوء ،
لم يكن للشاعر اليوناني مضطرا الآن بلغت أنظارنا لشاهدين بواسطة مشهد
فيه ضوضاء أو إثارة . لذلك أصبح الشاعر حراً في عمل شيئين ، هما في الواقع
صفتان مميزتان على الدوام للفن اليوناني ، فقد استطاع أن يصور الجو المسرحي
وأن يشكل البناء الدرامي في المسرحية دون التقيد بأي أسس ثابتة .

لنتناول أولاً فكرة البناء المسرحي . إذا درسنا مجموعة من المسرحيات
الحديثة فقد نلاحظ وجود « تأثيرات مسرحية » رئيسية في كثير من المواضع
المتنوعة من المسرحية وخصوصاً على وجه العموم عند إسدال الستار عند نهاية
كل فصل من الفصول . أما إذا درسنا مسرحية يونانية جيدة فسوف نجد أنها
تتحرك غالباً حركة متواصلة في خط منحني من الانفعال الذي يزداد زيادة
مطرودة ، هذه الزيادة تأخذ طريقاً منتظماً حتى تصل إلى أقصاها في المشهد قبل
الآخر ، وفي هذه اللحظة - كقاعدة عامة - تنقص حتى تصل إلى نوع من
الهدوء الرهيب . ولكن غالباً ما يوجد مشهد هادي في المنتصف تقريباً لخلاق
بعض الراحة ، ولكنه يجب أن يعمل في الحقيقة على رفع هذا التأثير ثم لإقلال
منه ثانية ، ولا يفعل ذلك أبداً بدون أي سبب مقبول . ونعشياً مع هذه الفكرة
كن يوريبديدس يفضل أن تكون افتتاحيات مسرحياته ذات نفمة منخفضة
وذات هدوء وحركة بطيئة بقدر ما كان في استطاعته أن يفعل ذلك . فإن
الانفعال الوحيد الذي كانت تتضمنه هذه الافتتاحية هو الإحساس بالتنبؤ أو
وجود سر غامض . كانت هذه الافتتاحية أساساً يقوم عليه البناء وكان كل
مشهد أكثر ارتفاعاً وأكثر سرعة وأكثر انفعالا من المشهد السابق . إذ إذا

لستطيع القول بأن ازدحام عناصر الإثارة في الافتتاحية قد يقوض أساس البناء الموسيقي بأكمله .

هذه الافتتاحية تستخدم خصيصا لجعل تفكير المشاهد في حالة مناسبة أو - على حد تعبيرنا في العصر الحديث - تخلق الجو المناسب للمسرحية ، ولتناول أية افتتاحية من بين جميع الافتتاحيات تقريبا : افتتاحية مسرحية المتضرعات بما فيها من مجموعة الذسوة الكسيرات وهن يركن عند المذبح المقاس رياتفن حول الملكة الأسيرة في أثناء حديثها ، وافتتاحيات مسرحيات أندرو وماخا وهيراكليس وأطفال هيراكليس قد يقدمن لنا نفس المثل تقريبا : مذبح مقدس وأفراد في حاجة إلى معونة يقدمون توسلاتهم ، إنهم يتوسلون وينتظرون ، وأيضا مسرحية للطرواديات بما فيها من آلهة غاضبة عابسة ، ومسرحية هيكابي بما فيها من أسوار المدينة المحطمة والسهل المقفر وشبح بوليدوروس المقتول يخلق من فوقهم ، ومسرحية هيبوليتوس بما فيها من آلهة معادية متسلطة غير رحيمة تختفي عند سماع نفي الصيد ولكن يظل أثرها واضحا في المنظر الخلفي خلال المسرحية بأكملها ، ومسرحية إيجيانيا بما فيها من كاهنة وحيدة بعيدة عن أرض الوطن تنتظر على بوابة معبدها العجيب الذي يختفي فيه الموت للأجانب . وأغلب البرولوجات تتضمن شيئا من الأشياء الخارقة للمادة ، وجميعها تتضمن شيئا روحانيا ، فيها انقطار حتى يتهيأ الجوال الذي سوف تصوره المسرحية . فإذا ما لاحظنا هذه النقطة فإننا نعتقد أن علينا إدراك أن كل مشهد افتتاحي في مأساة يونانية له مغزاه وله قيمته بالنسبة لبناء المسرحية كلها . ومن المؤكد أن البرولوج قد يبرز وجوده على وجه العموم عندما يتضمن حدثا .

وعندما ينتهى البرولوج ويبدأ الحدث فلا يصح أن تتوقع حدوث أية إثارة سريعة أو حركة غير عادية على المسرح . يقول الدكتور جونسون Johnson أن من يقرأ ريتشاردسون Richardson من أجل القصة فإنه قد يشفق نفسه بالفعل ، إن نفس المصير سوف يلحق بمن يشاهد المآسى اليونانية وهو يتوقع الإثارة في مواضع مبكرة منها . سوف تحدث إثارة عاطفة مفاجئة ، وسوف تكون إثارة مفاجئة وعنيفة وقد تحمل عاطفة غير محتملة لكن هذه الإثارة سوف لا تحدث في إحدى المشاهد الأولى من المسرحية . فسوف نسمع « دياالوجا » يحتوى على أحاديث فردية طويلة ، كل حديث منها قد يكون أطول أو أقصر من الحديث الآخر ، كل حديث منها فيه دون شك مقومات الجمال وربما فيه مقومات التأثير ولكنه بطيء كما أن موسيقاه بطيئة أيضا . أو قد نشاهد مشهدا غنائيا فيه كل إستروفا تعادل إنتستروفا ، فيه مزيد من الجمال ولكن فيه أيضا مزيد من بقاء الحركة ، وغالبا ما يكون هناك صعوبة في بادية الأمر عند تتبعه . فهناك شعر وفن مسرحى ، وهناك شخصية وفكرة مشوقة ، لكن كل ذلك لا يمر أمام التفرج كأشياء تحدث فى التوالى والاحظة بل كأشياء يشعر بها التفرج ويتأملها .

عندما يرغب الشاعر فى تصوير أفكار البطلة فإن الوسيلة التى يتبعها تختلف اختلافا كبيرا عن وسيلة تبنى ذلك . إننا نقدح تفكيرنا الذى ننظم « دياالوجا » طبيعيا يوضح لنا ما يدور فى ذهن البطلة من أفكار أو توضح ذلك على لسان صديقة مخلصنة من صديقاتها ، أو قد نبسك بعض الحوادث الصغيرة التى تلى ضوءا على أفكار هذه البطلة . وسوف تكون لغتنا طوال هذه الفترة لغة طبيعية للغاية ليس فيها عبارات تزيد فى سمو الفاظها عن العبارات العادية

التي نتبادلها في أثناء تناول قدح من الشاي بعد الظهيرة أو قد تظهر فيها لمسة بسيطة من سمو الألفاظ إذا ما تغلبت روح الشاعر في نفوسنا . لم يكن لدى الشعراء القديم أى نوع من التصنع . بطلته كانت تسير إلى الأمام في بساطة وتشرح ما يعتل في صدرها من أحاسيس ، لكنها تتحدث في لحظة من اللحظات التي تبدو أكثر مناسبة من أى لحظة أخرى ، سوف تتحدث إليها وكأنها تتحدث من خلال سحابة من المؤثرات الموسيقية التي يبعثها أفراد الجوقة وسوف تأتى عباراتها في أثناء الحديث في لغة الشعر ، وسوف لا يفتقر هذه العبارات أى صدق أو دقة .

عندما تفضل فايدرا في مسرحية هيبوليتوس الموت على أن نبوح بحبها وعندما تبذل محاولات عديدة لتحقيق ذلك ولكن ينهكها الصراع الطويل وتصبح غير قادرة على المقاومة ، عندئذ تعبر فايدرا لأفراد الجوقة عن مشاعرها في خطاب طويل تقول :

أيها اللسوة ، يا من تسكن ذلك المكان المكين
من أرض ييلوبس ، وتنظرن نحو وطنى كريت ،
كم قضيت ساعات طويلة من الليل في الأيام السابقة
أفكر في بؤس الإنسان وأتأمل كيف
تتحطم حياته إن ما أراه أمام عيني .
هو أن حاجة الإنسان للمعرفة وحاجته للحكمة
ليست عوامل تجعل منه شقياً . إننا نقدر الصواب
ونعرفه - لأن الإنسان لا يعوزه الذكاء -
ولكننا لا نستطيع أن نقاوم حتى النهاية .
فالبحر سرعان ما ينهك التعب ، والشمس
قد يتجه إلى طريق آخر فيستبدل بالصواب .

بصورة أخرى بعيدة كل البعد عن الصواب ، إنها الالذة .

وما أكثر أنواع اللذات التي توجد تحت الشمس ...

هذه الالهفة ليست تلك التي تستطيع أية امرأة عادية أن تتحدث بها ،
وليس المقصود بها أن تكون كذلك . لكن تلك هي الأفكار التي تدور في صدر
هذه المرأة باللذات والتي تشعر بها تماما ، وقد عبر عنها الشاعر بنوع خاص
من أنواع الشعر السامى وحتى أفراد الجوقة اللاتى يستمعن إلى هذه
الأفكار لسن من النوع العادى من المستمعين ، إنهن من نوع خاص أكثر
ملاءمة لسماع هذه الأفكار عنه لسماع الكلمات ، وإجابتهن بعد نهاية حديثها
لا تأتى فى صورة تعليق واقعى بل على هيئة نغمة موسيقية ، فعندما تنتهى
من القاء هذه الكلمات التي تدافع بها عن تصميمها على الموت . من أن ترتكب
خطيئة :

فى جميع أنحاء هذا العالم

عندما يسرع الزمن ويهرع إلى الإنسان

ويمسك بمـرآة يقربها أمام وجهه

ويفزع الإنسان حين يرى فى المرآة

صورة قلبه المخطيء - لا أريد أن أرى ذلك .

عندئذ يجيب أفراد الجوقة :

يا إلهى ! ما أجل شجاعتك وما أبهى حكمتك ،

ليس هناك من هو أجدر منك بالتكريم ؛

«إنها فكرة معروفة ؟» . «إنها ملاحظة غير مبتكرة» لكن ليس هناك

حاجة إلى ملاحظة مبتكرة ، إن كل ما يجب أن يوجد هو توافق بين الكلمات
والتفكير ، وهذا ما يوجد فعلا .

في إحدى المراحل المتأخرة من أى مسرحية يظهر عنصر ثابت آخر من عناصر المأساة اليونانية : إنه خطاب الرسول . يحتمل أنه كان موجودا في العرض الدينى القديم ، وكان الجميع يتوقعون وجوده في المسرحية . لقد كان هذا الخطاب — وما زال حتى الآن على المسرح — ذا تأثير درامى ومسرحى منقطع النظير . لقد توصل بعض الكتاب المحدثين مثل جون مانسفيلد John Masefield وويلفريد بلانت Wilfred Blunt إلى فائدة خطاب الرسول ، ومن أجل فهم خطاب الرسول نفسه في وقتنا هذا يجب قراءته مرات عديدة لنستطيع أن ندرك بدقة مراحل القصة التى تروى والتطور التدريجى للانفعال والإثارة حتى نصل إلى أقصى مراحل تطورها التى تأخذ مكانها عادة بالقرب من النهاية وليس في النهاية تماما ، أما النهاية نفسها فتخبو جذوتها حتى تصل إلى ما يشبه الهدوء . إن تحليل أى خطاب من خطابات الرسول فترة فترة قد يستغرق وقتا طويلا وإن الخطاب المطبوع على الورق لا يستطيع بالطبع أن يصور للتنوع الدائم للانفعال والسرعة والضغط على مخارج الكلمات ، ذلك التنوع الذى يجب وجوده عند إلقاء الخطاب . لكننى أجد على هوامش إحدى النسخ الخاصة بى من مسرحية هيبوليتوس هذه الملاحظات التى كتبت أمام خطاب الرسول لتوجيه أحد الممثلين : فأمام السطور الأولى توجد هذه الكلمات « هادى » ، بطيء ، بسيط . وبعد ذلك « أكثر سرعة » . ثم « ضخم » (وذلك أمام : « أى زيوس كرهتنى ») وبعد ذلك « اترك الامتداد : قصة » . « فترة صمت : أكثر تشويقا » . « سرغامض » « فزع ، إثارة زائدة » . « إثارة معتدلة » . « إثارة متواصلة ، سرعة أكثر » . « إلى أعلى : إثارة زائدة » . « إلى أعلى ، ولكن مع ذلك إثارة معتدلة » . « إلى أعلى إلى أعلى مثل بخار الماء ، دعه يذهب » . « أعلى نقطة » . « إلى أسفل

حتى الهدوء . « سر غامض » . « فترة صمت » . « النهاية مباشرة »
بأنفعال . هذه الملحوظات بالطبع ليس لها مصدر معين ، وما هو موجود
حتى الآن إنما يرجع بعضها إلى حدس أتى به المؤلف ، والبعض الآخر يرجع إلى
ملحوظات في أثناء أحد العروض المسرحية الهامة . ولكن هذه الملحوظات
لها أهميتها . إنها تنبع من صميم طبيعة الخطاب وربما قد تلقى قبولا لدى
أغلب القارئين فيما يتعلق بمضمونها العام . بل وأبعد من ذلك فإن مثل
هذه الخطة قد لا تبدو ملائمة فقط لكل خطاب تقريبا من خطب الرسول
بل ملائمة أيضا - إذا ما تعرضت لبعض تعديلات ضرورية - لكل مأساة
يونانية كاملة . فإننا نلاحظ وجود الافتتاحية المأدبة ، ثم الازدياد المطرد
للانفعال خلال المواقف المتعددة . والتغيرات المختلفة للهيئة حتى الوصول إلى
الذروة ، ثم التخلص المقصود الواعي من الذروة إلى الخاتمة مباشرة دون
ركاكة في اللغة أو إحداث أي فجوة تقضي على الاتصال الكامل .

لكن هناك ملحوظة أخرى تتعلق « بالرسول » ويمكن تصويرها بطريقة
فيها شهوة أكثر . كان دخولهم إلى المسرح في أثناء جميع مسرحيات يوريبيديس
تقريبا تسبقه مقدمة تصاغ بمهارة . هذه الملحوظة لها أهمية أساسية ونحتاج إلى
بعض التفسير . فالكلمات هي التي لها أهمية في مجال الأدب الخالص ، أما في
في مجال الأدب المسرحي فجزء من الأهمية يوجد في الكلمات نفسها والجزء
الآخر في الموقف الذي تقال فيه الكلمات . فخطاب الرسول لا يجب أن يكون
رقصة جيدة في حد ذاتها ، بل يجب أن تعد له المدة وأن يقدم له حتى يصبح
المتفرج متشوقا لما سوف يلقى عليه الرسول من كلمات . وهناك خطاب
الرسول يلقى دون أي تمهيد في مسرحية أوديب ملكا لسوفوكليس
(راني لأعتقد أبدا في ضرورة التمهيد لهذا الخطاب ، فالموقف نفسه يبدو كافيا)

فبعد أن يدفع أوديب إلى داخل القصر ويسيطر عليه الغضب واليأس يخرج
الرسول في بساطة من القصر صائحاً :

« أيها الرجال ! يا من تسكنون الأرض للباركة
من قديم الزمان ، أى أنباء سوف تلقى عليكم ،
أى مشهد سوف ترونه وأى دموع سوف تذرفونها ... »

فإن هذه الفقرة بالتمهيد لخطاب الرسول الذى يرد فى مسرحية هيبوليتوس
(سطر ١١٥٣ وما بعده) . بعد أن يغضب ثسيوس والد هيبوليتوس على ابنه
اللعنة — وقد صب هذه اللعنة عليه دون ما ذنب جناه — يتجه الابن نحو
اللعنة . ويمزق أصدقاؤه وأفراد الجوقة من أجله ، ويرفض ثسيوس أن يستمع
إلى أى دفاع عنه . عندئذ يقول قائد الجوقة :

« انظر هناك شخص مقبل علينا مسرعا ،
يسيطر عليه الفزع ، إنه قادم من قبل الأمير » .
... إننا جميعاً نحدق النظر ، ويدخل رجل فى عجلة واندفاع . لاحظ ماذا
يقول هذا الرجل

التابع : أينما النسوة ، من أى طريق أستطيع أن أصل
إلى الملك ثسيوس ؟ هل هو فى قصرة ؟ تكلمن ؟

ويزداد تعلقنا وانتظارنا . من الواضح أن قائدة الجوقة قد ترددت فى
الإجابة ؛ إنها (قائدة الجوقة امرأة لأن أفراد الجوقة من النساء) تريد أن
توجه سؤالاً ... ولكن تفتتح البوابة فى هذه اللحظة فتقطع عن توجيه السؤال :
قائدة الجوقة : إنه هناك ، حيث يخترق بوابة القلعة .

ويأتى نسيوس من خلال البوابة تظهر عليه علامات الحزن ، ومن الواضح
أنه ما زال يحاول أن ينسى هيولوتوس ، ويمتعض التابع طريق الملك .

التابع : أيها الملك ! إني أحمل أنباء ذات وقع مفرع .

بالنسبة إليك ، حقا ، وبالنسبة إلى كل فرد :

— كما اعتقد — يسكن فيما بين أثينا وحدود طروادة .

هل سوف نخمن نسيوس ؟ هل سوف يعتقد أن هذا الرجل هو أحد
التابع ابنة ؟ لا يبدو هناك أى دليل على وجود مثل هذه الأفكار .

نسيوس : ماذا هناك ؟ هل وقعت كارثة جديدة لا أعلم بها

على المدن الخليفة في مملكتي ؟

التابع : هيولوتوس ... إنه ... لا ... لم يمت بعد ، بل

مغشى عليه تماما ، يرقد بالقرب من هذا الجانب في الظلام .

لقد تردد الاسم الذى لم يكن من المسموح ترديده ؛ ومن الواضح أن هناك
سلطة كلها مفاجأة ، ولكن كيف يقابل نسيوس النبأ هل سيلين ؟

نسيوس (لا يبدو عليه التأثير) : كيف قتل ؟ هل كان هناك رجل
تأخر اجتباح زوجته .

— كما اجتباح زوجتي من قبل — فقضى على حياته ؟

ويتأثر التابع بهذه الكلمات فيجيب في جراحة

التابع : إن ضميره الحى اليقظ والامعة الرهيبة التى نطقت بها

كانا سببا في دماره ... لقد حلت عليك بركة الإله العظيم

سأيتها الملك - ولقي ابنك حقه .

هل سوف يتوجه نسيوس نحو المتحدث غاضباً ؟ أم هل سوف يلين الآن ؟
لا هذا ولا ذاك .

نسيوس : أيتها الآلهة ... أى بوسيدون لقد ناديتك بوالدى

فلم تخيب الرجاء . لقد استجبت إلى دعوتى .

إن الضميمة قوية ولكنه يستعيد هدوئه ، ويصاحب هذا الهدوء اقتناع
مفرج بأن العنة كانت على حق وأن الآلهة قد قضت على الآثم :

كيف مات ؟ تكلم . كيف أوقعت السماء

في حبالها من خدع أهل وكيف قضت عليه ؟

حدثك يبدأ الرسول في رواية قصته .

مثل هذه اللقدمات كانت شيئاً عادياً عند يوريبنديس . ففي مسرحية
الككرا يذهب أورختيس ليمتدح عن الملك أيجيستوس ويقتله إن استطاع .
ذلك . وتنتظر الككرا في كوخها وتحمل على ركبتيها سيفاً مجرداً من غمدته .
منذ آلت على نفسها أن تموت إن فشل أورستيس في قتل الملك . كيف حل
الرسول هذه الأنباء ؟ فأولا يقول قائد الجوقة إنه يسمع ضوضاء من بعيد .
ولكنه غير متأكد كل التأكد . . . نعم ؛ قد تكون أصوات قتال ؛
وتنادى قائد الجوقة (وهي إحدى النسوة) على الككرا فتأتى حاملة السيف
بين يديها وتشدد الضوضاء ؛ هناك صرخة مفرعة ، ثم ضيعة تهليل . إن شيئاً
قد حدث ؛ ولكن ما هو هذا الشيء ؟ وتصيح الككرا : « هل هم رجال
أيجيستوس ، إذن يجب أن أموت ! » ويمسح أفراد الجوقة فتقول : « لم يحضر

أي رسول ؟ كان على أورستيس أن يبعث برسول « . وتقول لما قائدة الجوقة وهي تمسك بذراعها « انتظري ! انتظري » ثم يأتي رجل . سرع وهو يصيح « البصر ! لقد قضى أورستيس على ايجيشتوس ، لقد أصبحنا أحراراً » (من سطر ٧٤٧ إلى ٧٧٣) .

قد تبدو هذه المقدمة كافية ، لكن يوريبيديس لم ينته بعد من خلق التأثير الذي يتطلبه الموقف ؛ فإن الكترا تقع في براثن الخوف والشك وتستفسر من الرجل : « من أنت ؟ ... إنها خدعة ! لا بد وأن تحصل على السيف ... » ويطلب منها الرجل أن تعيد النظر إليه ؛ إنه خادم أخيها ؛ لقد رآته بصحبة أخيها منذ ساعة واحدة ، وتدقق الكترا النظر في الرجل ، ثم تتذكر فتلقى بذراعها حول عنق الرجل وتقول : « أخبرني مرة ثانية ، قص على كل ما حدث » . وهكذا يبدأ الرسول .

وفن التمهيد كان يتفق مع المسرح القديم بقدر ما يتفق الآن مع المسرح الحديث ، كما أن هناك فيونا أخرى وجدت في كل من الاثنين مثل الربط الجاذق بين المشاهد ، ترتب التباين والتعاضد ، وإنهاء كل مشهد بطريقة خاصة تجعل المتفرج متشوقاً لتابعة المشهد الذي يليه ، فيجب أن يعطى المتفرج فكرة عما سوف يحدث فيما بعد ، وهذه الفكرة يجب ألا تكون كافية لمعرفة كل شيء بل كافية لفتح شهية المعرفة . هذه هي القواعد العامة التي توجد في كل مسرحية جيدة ، ويستطيع أن نجد هذا جميعاً في كتاب *Play-Making: A Manual of Craftman-ship* مؤلفه ويليام آرشر William Archer وإن ما نريد أن نقوله هو أن هذه القواعد كانت قد وصلت إلى مراحل كبيرة من التطور على يد يوريبيديس أكثر مما تطورت على يد من سبقه من زملائه الشعراء .

بعد أن تناولنا البرولوج والخطاب الطويل وخطاب الرسول ، ما زال أمامنا
التقاضي الحديث حتى الآن عقبتان تعترضانه عند قراءة المأساة اليونانية ، إنهما
Deus ex Machina (أو « الإله من الآلة ») والجوقة .

ليس هناك حاجة إلى الاستطراد في الحديث عن ظهور الإله . لقد لاحظنا
أن ظهور إحدى الكائنات المقدسة أو بعث بطل بعد موته كان جزءا جوهريا
من أجزاء العرض الديني القديم ، وأنه أخذ بعد ذلك مكانه الطبيعي في
المأساة اليونانية . إن وظيفته الأساسية هي الوصول بالحديث إلى نهاية هادئة
وتنظيم العرض الديني الذي نشأت منه المأساة ، وهكذا يتحمل العرض
نفسه كتحقيق لإرادة الإله ، والتاريخ الحقيقي لعملية الظهور تاريخ غير
عادي . إننا نستطيع أن نستنتج - بقدر ما وصلنا من معلومات قد تساعدنا في
هذا الشأن - أن أيسغولوس كان قد اعتاد على إحداث هذا الظهور ولكنه لم
يجدته إلا في المسرحية الأخيرة من الثلاثية وأنه غالبا ما يظهر مجموعة كاملة من
الآلهة . وأن آلهته - إذا استثنينا بعضهم - كانوا يسجدون على الأرض حيث
يسير باقي الممثلين (وقد قدمت جان هاريسون Jane Harrison
براهين تثبت ذلك في كتاب تيمس Themis ، صفحة ٣٤٧ وما بعدها) .
أما سوفوكليس الذي حاول أن يجعل للمأساة أقرب إلى « الطبيعة » وأبعد
عن الدين فإنه لم يكن مغرما إلى حد كبير بإحداث هذا الظهور . وتبدو
الطريقة التي اتبعها يوريبيديس في هذا الشأن غير عادية بالنسبة لشخص مثله .
يحمل في قلبه عذاء للأساطير الشائعة ، إذ إنه قد زاد من أهمية هذا العنصر الديني
في المأساة كما فعل نفس الشيء بالنسبة لجميع العناصر الدينية الأخرى . لقد زاد
استعماله لهذا الظهور كلما تقدمت به السن ، ومن الواضح أنه كان مغرما باستعماله
من أجل الاستعمال المحدد فقط .

هناك جانب واحد من جوانب ظاهرة Deus ex machina يجدر أن نعيد النظر في مناقشته . هذا الجانب قد تناوله على وجه الخصوص الشاعر الروماني هوراتيوس Horatius في كتابه في الشعر Ars Poetica (قارن : أفلاطون ، كراتولوس ، ٤٢٥ د) . إنه يعتبر ظاهرة Deus ex Machina حيلة مسرحية - بل حيلة ليس فيها مهارة - للوصول إلى نهاية ما للقصة بعد أن تكون قد وصلت إلى حد كبير من التعقيد . فهو يفترض أن الشاعر قد ابتكر مزيداً من التعقيدات والتعاب حتى أصبح لا يستطيع أن يحدد لها جلا وأن عليه أن يتخلص من العقدة عن طريق تدخل إحدى المعجزات وتكون المعجزة في هذه الحالة « إله من الآلة » . إن ذلك النوع من الحيل المسرحية الذي يستعمل الآن - مثل ظهور قريب ثرى فجأة ، أو اكتشاف وصية جديدة ، أو استبدال طفل آخر يوم مولده ، وما أشبه ذلك . مثل هذه الحيلة تعتبر الآن في الأدب الرومانيكي نقطة ضعف شائعة وإن اختلفت درجة ضخامتها أو صغرها . لذلك كان من الطبيعي أن تلاقى نظرة هوراتيوس إلى « إله » يوريبيديس قبولاً دون أي نقد ، لكن ذلك في الحقيقة ليس سوى خطأ وقع فيه هؤلاء النقاد ، فهي لا تصدق أبداً عند تطبيقها على أي حالة من الحالات - حتى في مسرحية أورستيس . وهناك بعض مسرحيات - مثل مسرحية افوجينيا في تاوريس - نجد ظهور الإله فيها بعيداً كل البعد عن إيجاد حل للمقدة بل نجد أن الأحداث لا بد أن تتغير في اللحظة الأخيرة حتى ينتج عن هذا التغيير تبرير لوصول الإله . من الواضح أن يوريبيديس كان معجباً بالنهاية الخارقة للعادة . وعندما كان عليه أن يفعل ذلك دون استخدام إله من الآلهة - مثل نهاية مسرحية ميديا أو مسرحية هيكابي - فإنه كان يميل إلى إنهاء مسرحيته بمجالات ذات أجنحة ونبوءات . لكن هل نستطيع على الأقل أن ندرك الفائدة التي كانت تنتج عن استعمال هذه الظاهرة ؟

علينا أن نتذكر شيئاً أو شيئين : فظهور الإله كان عنصراً من عناصر العرض الدينى . لم يكن ابتكاراً جديداً فى حد ذاته : وإن التجديد الوحيد - كما يبدو - هو إدخال تعديل على إحدى القطع المسرحية (الاكسوار) لحتى تستطيع المساهمة فى ظهور الإله بطريقة تبعث مزيداً من التأثير . بل وأبعد من ذلك أننا لو حاولنا أن نفكر بمقرل اليونانيين الذين عاشوا فى القرن الخامس قبل الميلاد فإنه لم يكن هناك أى إحساس بعدم الرضى - أو حتى بعدم الاحتمال - عند افتراض ظهور الإله فى صورة تراها الأعين فى جو مثل الجو الذى تصورته المأساة اليونانية . فالأبطال والبطلات فى هذه المأساة كان أغلبهم شخصيات مقدسة ؛ جميعهم تقريباً كانوا شخصيات وردت فى القصائد الملحمية الكبرى فى العصر البطولى . وهناك برهان على ذلك - كانت له جماعة مقدسة - فإذا كان أورسيتشس أو أجامدون موجوداً على المسرح فليس من العجيب أن يظهر لهما أبولون . وإلى اعتدنا أن السبب الرئيسى فى ذلك هو خطأ فى إبراز واقعية يوربيديس إبرازاً فاق الحد مما جعل الكتاب المحدثين - وكان مؤلف هذا الكتاب من بينهم فى إحدى الفترات - يشعرون بالضيق نحو ظهور تلك الشخصيات المقدسة .

وإلى لا أشك أيضاً أننا نشعر بالضيق لوجود بعض الاختلافات فى التقاليد المتيمة نحو الطريقة التى يجب أن تتحدث بها الكائنات غير البشرية . فمن المحدثين ننظر منهم أن يظهرُوا فى صورة فظة عاصفة وأن يبدو حولهم هالة من القدسية . إننا نتوقع أسلوب الشعر العبرى القديم أو الشعر النورماندى Norse Poetry إن الرجل اليونانى قد لا يرضى عن كلاً الحالتين ويرى أنها سلوك غير متحضر . والآلهة اليونانية على أى حال - سواء عند يوربيديس أو عند غيره - ينطقون بمعارات رقيقة جليسة سهلة الفهم .

وبجانب التقليد الفني كان هناك أيضاً اعتبار تاريخي لا نستطيع أبداً أن نتجاهله على الرغم من أنه يحلو لنا دائماً أن نتجاهله - فالآتيق المثقف الذي كان يعيش في القرن الخامس قبل الميلاد لم يكن - بعد كل ذلك - أكثر سمواً عما كان يسميه هو نفسه البساطة الفطرية « شأه في ذلك شأن الرجل الذي عاش في غرب أوروبا في أثناء القرنين الثامن والتاسع عشر بعد الميلاد - كان في بداية الطريق نحو السيطرة على العالم وكان في نظريته حينئذ شيء من الفلسفة أو العلم ، وكان يفعل ذلك بذكاء وجراءة عظيمة . لكن سيطرته كانت مزعزعة وفيها تحيز وعندما تضعف هذه السيطرة فإنه كان يقف دون أن يتطرق إلى نفسه بالشك في هاوية غريبة . وصورة إله تراه العين على المسرح لم تكن تؤثر على سذاجته كثيراً كما تؤثر علينا - على سبيل المثال - بعض الأحلام التي تنبأ بالمستقبل .

إن الاعتبارات السابقة ليست سوى حجج لتوضيح الموقف . فالمقصود بها هو الإشارة إلى أن ظاهرة « الإله من الآلة » لم تكن في حد ذاتها تثير السخرية عند مامرى يوريبيديس ، وعليها أن نذهب إلى أبعد من ذلك ونحاول أن ندرك لماذا كان يعجب يوريبيديس بهذه الظاهرة وأفضل الوسائل إلى ذلك هو أن نقرأ عدة مرات بنفسنا من للشاهد الجيدة التي تحتوي على هذه الظاهرة ، وذلك بعد أن تطرح جانباً هذه الآراء التحيزية ضد هذه الظاهرة ، ولتكن المشاهد التي نقرأها - على سبيل المثال - للأيثيد الأخير من مسرحية الأيكترا أوهيبولوتوس أوريستوس أو أندرومياخا . لقد لاحظنا كيف استطاع الشاعر في مسرحية الأيكترا أن يستخدم ظهور الآلهة كي ينطق بحكمة الأخلاق في الجوهري على القصة الإنسانية فكراً في فكرة الانتقام ، والشفقة نحو الجنس البشري ، ونخلق محيطاً أوسع . يستطيع الفزع الذي رأيناه منذ لحظات أن يجد له مكاناً يهبط فيه كما في مسرحية هيبولوتوس فالجمال الأخاذ في مشهد أرميس يتحدث

عن نفسه ويحقق خاتمة رائعة . ومن الواضح أنه يحقق أيضاً تأثيراً قد لا يمكن تحقيقه بدأتنا بطريقة أخرى ، فهناك لمحة غريبة وسط ذلك الجمال حيث تصطدم الماطفة البشرية بصخور الهدوء الخالد . فبعد عبارات كثيرة رقيقة تختتم أرتيمس حديثها بهذه الكلمات (سطر ٤١ وما بعده) :

ودعا ! حتى لا أرى حياة إنسان تخبر

وحتى لا أدنس مقلتي بفيض من النداء

فالزعب — حقا — يقترب الآن بمحنة

(ثم تصعد الإلهة ببطء ثم تغيب عن الأنظار)

هيولوتوس : ودعا ! ودعا أيتها الإلهة المباركة ! فلتشركي

عالم البشر الملوث . سوف لا تحزنين كثيراً في السماء

من أجل حبنا الخالد ... والذى ، لقد عفوت عنه ؛

لقد كانت رغبتي ؛ إني لن أغضب منك ...

كنت مطيعة لها على الدوام !

إن الظهور لا ينتج عنه بالطبع ما تتطلبه خواصنا للنمكة دون أن ندرجه وهو « ستار » أو خاتمة عنيفة . بل ينتج عنه خاتمة هادئة عادية . فالرجال والنساء الذين رأيناهم رؤية العيان يتصارعون ويقادون ؛ هؤلاء جميعاً قد امتزجوا وظهروا في صورة شعابة أسطورية رائعة . فالصراع والانفعال والصرخات المدوية ، كل ذلك يختفي في أثناء رواية القصص القديمة . والقصص القديمة نفسها لها بعد ذلك خطوط متتابعة تمتد حتى تصل إلى العالم الحاضر . ونسأشياء نفعلها نحن الآن ، فنصور القيام بها كتحقيق لإرادة قديمة أو لنبوءة ونعطيهامعنى لم يكن أبداً يحيط على بالنا . وهكذا نعدو لنجد

المسرح الحى والتفرج والحياة من حولنا ولكننا لا نصحو فجأة ؛ بل شيئاً فشيئاً
مثل شخص يرقد وهو يفتح عينيه قليلاً ويحاول أن يعيش فى حلم رآه فى أثناء
نومه منذ قليل .

إنى لا أدعى أن الظهور المقدس وسيلة صحيحة — أو حتى جيدة —
لاختتام أى مسرحية ؛ ولكنى أحاول أن أثبت أننا إذا استعملنا خيالنا
الغريب فسوف نجد فى هذا الظهور جمالا نادر الوجود وسوف نستطيع أن
تذكر لماذا كان يعلق به دائما شاعر من أعظم الشعراء المسرحيين فى العالم .

الفصل التاسع

فن بوريبيديس (تابع) ، الجوقة ، خاتمة

لم يبق بعد ذلك سوى الجوقة التي كانت في إحدى الفترات أغرب وأجمل
جميع هذه التقاليد القديمة الساحقة ، وإذا استطعنا أن ندرك ما هي الجوقة
فيكون قد وصلنا حيثئذ إلى فهم المأساة اليونانية فيها تماما .

هناك اعتراضات على الجوقة تبدو واضحة حتى أمام الطفل الصغير . هؤلاء
الأشخاص الاثنا عشر المتجانسون ، رجال مسنون أو فتيان في ريعان الشباب ،
الذين يوجدون دائما والذين غالبا لا يفعلون شيئا والذين يتدخلون في الأحداث
التي تدور حولهم والتي يتطلب أغلبها السرية التامة ، فسحق هؤلاء الأشخاص
بواضح في أى جانب من جوانب الواقعية . لسنا في حاجة للحديث عن ذلك ،
فحديثنا سوف يذهب هباء ، فالنظريات غير الثابتة تذهب دائما أدراج الرياح .
وإن هذا في الواضح تضحية كبرى ، وعظماء الفنانين لا يقدمون عادة على أى
تضحية إلا إذا كان وراءها فائدة مرجوة . ولنحاول الآن أن ندرك تلك
الفائدة ، أو على الأقل أن ندرك ماذا كان يسعى هؤلاء الفنانون اليونانيون
العظام من أجل تحقيقه ؟ ولنحاول أولا أن ننسى المسرح الحديث وأن
نعود بتفكيرنا إلى الوراء حيث وجدت الأصول الأولى للمسرحية .

فكلمة « Chorus » تعنى « الرقص » أو « حلبة الرقص » وكان هناك
حلبات للرقص في الأراضى اليونانية قبل أن يستقر فيها اليونانيون أنفسهم .
سولقد وجدت أيضا هذه الحلبات في عصور ما قبل التاريخ في جزيرة كريت
والجزر الأخرى . ومحدثنا هوميروس عن « منازل وحلبات رقص نجم

الصباح . لقد وجد الرقص منذ أن وجد الجنس البشري ؛ فكان يوجد نوع من أنواع الرقص الذى طواه بعد ذلك عالم النسيان . ولم يكن الرقص القديم — مثل الباليه الحديث — يعتمد على الانفعال الجنسى ، بل كان رقصة دينية ، وكيان صورة من صور العبادة . وكان يشتمل على استعمال كل الجسد — كل عضو من أعضائه وكل عضلة من عضلاته — للتعبير عن الانفعالات التى لم يستطع الإنسان التعبير عنها تعبيراً دقيقاً بواسطة الكلمات . وكانت سيطرة الرجل البدائى على الكلمات تقل عن سيطرتها اليوم عليها . وعندما كان الرجال يذهبون إلى القتال كانت النساء يصلين من أجلهم وكن يستعملن الجسد — لا الكلمات — فى أثناء تلك الصلوات كما كن أيضاً يرقصن عند عودة الرجال فى سلام . وعندما كانت الأرض تقترض للجفاف بسبب عدم نزول الأمطار كان يرقص رجال القبيلة للمطر كي ينهال . ولم يكن من الضروري أن يحتوى الرقص على حركات ، بل كان من الممكن أن يتمثل فى نفس الوقفة الثابتة كتلك التى يقفها موسى Moses وهو يفرد ذراعيه فى أثناء المعركة ضد أماليكين Amalekites أو أهور Ahure وهو ينتظر راكماء صائماً عودة نيفريكييتا Nefrekepta فى الأسطورة المصرية القديمة .

إذا حاولنا إدراك ذلك النوع من الانفعال الذى نسمى لتحقيقه مثل تلك الصورة من التعبير فسوف نجد بسهولة أنه سوف يكون نوعاً من الانفعال يحقق بسرعة تفوق الانفعال الذى تحققه الكلمات . إنه انفعال دينى من جميع الأنواع : رغبة يائسة ، ندم يائس ، وكل الأحاسيس التى تدور حول الماضى . وعندما نتأمل فى الصورة الدينية التى نشأت منها المأساة — وهى الحكاء من أجل الإله للهِت — فإننا ندرك أنه كانت توجد فى المصور البدائية

برقصة ملائمة للتعبير عن تلك الانفعالات التي نسميها نحن اليوم انفعالات
« تراجيدية » .

لقد نما هذا الرقص نمواً تدرجياً في المسرحية ؛ وهناك رقصة قديمة تسمى
كين أخذ هذا النمو طريقتها . هناك عنصر يبدو وجوده واضحاً وسط تلك
المجموعة من الانفعالات الغامضة ووسط ذلك العرض الصامت الذي كان
يعرف « بالرقص » ، هناك يظهر عنصر له علاقة — بل يصور بدقة — بعملية
موت البطل أو « آلامه » بينما يستمر أفراد الجوقة في التعبير عن ذلك الحدث
كما كانوا يفعلون من قبل ، ومن السهل إدراك أن هذا الانفعال ربما كان
يختلف اختلافاً تاماً عن الانفعال الذي كان يحسه هذا البطل . والتأمل في أي
عمل عظيم يحتوي على ذلك الانفعال الأخير الذي يحس به عموماً هؤلاء الأفراد
الذين يقومون به فعلاً والذي لا يكفي التعبير عنه — عندما يبلغ أقصى شدته —
عن طريق كلمات الحوار العارية . هل أن الشاعر يستطيع أن يحمل شخصية
قادرة على التعبير عن كل أحاسيسها وقد يمر عن كل تلك الأحاسيس عن
طريق نظم حوار واضح بسيط لكن هناك بقية من الأحاسيس التي لا تستطيع
أي شخصية على المسرح أن تحس بها إحساساً شخصياً والتي تستطيع فقط أن
تعبّر عن نفسها بنفسها مثل الموسيقى وشرق الجسد ، والوسيلة الوحيدة للتعبير
عن هذا النوع الأخير من الأحاسيس هي الجوقة .

لتخيل موت أحد الأبطال المحدثين — مثل لينكولن Lincoln
أو نيلسون Nilson — وقد تناوله أحد الشعراء للمسرحيين بنفس الطريقة
المتبعة عند اليونانيين القدماء . سوف نشاهد في أول الأمر رسولا يحمل أنباء
ومعركة الطرف الأغر Trafalgar أو أنباء الطلق الناري على مسرح واشنطن
وسوف نرى البطل وقد قتل أمام النظارة وهو على وشك الموت ، وسوف

حيث يكيه أصدقائه ، وسوف نستمع إلى كلماته الأخيرة ، ولكن سوف يبقى نوع من الانفعال الجوهرى أو الإحساس التألى - مثل الحزن ، أو الانتصار ، أو أفكار المستقبل التى سوف يفقدها هذا الرجل ، أو التأمل فى منزى هذا الموت بالنسبة لتاريخ لإسانية . إن هذه التعاملات أو الأحاسيس سوف لا يستطيع لسكران أو نيلسون التعبير عنها ، وسوف لا يستطيع أيضا التعبير عنها فى إخلاص وصدق أحد من أفراد البشر المراقبين لها . فإذا ما حدث ذلك فى قصة طويلة فإن الكاتب يستطيع التعبير عنه ؛ وعموما لا يمكن التعبير عنه فى مسرحية حديثة أو قصة طويلة واقعية جادة إلا بواسطة صمت له معنى أو بواسطة نوع من أنواع الرمزية . فالعمل الواقعى يتطلب سرعة فائقة من المخرجين ولا يستطيع أن يبعث بتأثيره إلا على المخرجين الذين صقلت إدراكهم الرومانتيكية أو المثالية . ولهذا السبب فقط توجد الجوقة على المسرح اليونانى ، إنها توجد للتعبير عن ذلك الانفعال الأخير عن طريق الموسيقى والرقص كما توجد أيضا - كما يقول هاى Haigh - لى « تضى جمالا موسيقيا على جميع أجزاء العرض » . إنها تجعل من الحدث الخاص حدثا عاما ، إنها تعمل على تغيير كل شىء بلبسه ، فهى تزيد من عناصر الجمال والسمو وتتقضى أو تقلل من عناصر الألم القاسى . هذا العمل ليس من الأعمال غير المادية : إنه الوظيفة الطبيعية للشعر ، وعلى الأقل فإنه الوظيفة الطبيعية للشعر التراجيدى الجيد فالحرمان الحقيقى هو تجربة لا تحتوى غالبا على شىء سوى ألم قاس ولكن عندما يترجم هذا الحرمان إلى عقيدة أو شعر - مثل Rachel weeping for her children أو Break, Breek Break - فإنه قد يتحول إلى جمال أو حتى إلى راحة .

علينا أن ندقق النظر فى تلك الملحوظة الهامة التى أوردها F.M. Corn ford

في كتابه Thucydides Mythistoricus (صفحة ١٤٤ وملة
بعدها) وهو أن المأساة اليونانية تسير عادة في ميدانين أو عاشرين .
فمعدما يكون الممثلون على المسرح فإنهم يتابع أعمالا وأقدارا كثيرة مختلفة لأفراد
عاشقين ، ومدبرين المكائد ، ومعادين ، أو غير ذلك ، وتكون متابعتنا لهم
مرتبطة بفترة معينة من الزمان وبقعة معينة من المكان . وعندما يخلو المسرح
وتبدأ أناشيد الجوقة فلا نجد أمامنا أعمالا فردية أو أما كن أو أشخاصا معينة
بل شيئا عاما أبديا . فالجسد يختفي والجوهر يبقى . إننا حينذاك نتابع عظمة
الحب ، وغرور الانتقام ، وقوانين الجزاء الخالدة ، أو ربما نتابع أيضا ذلك
الشك الأبدى فيما إذا كانت القوى والاستقامة تسيطران على العالم بأحد
حال من الأحوال .

هكذا يبدو الحديث عن عدم الاحتمال الذي بدأنا به تافها وليس له
معنى . وغالبا ما تعرضت الجوقة لمجموع النقاد الحديثين الذين يزعمون أنها
« لا تساهم في تقدم الحدث » أو « أن وجودها غير محتمل » أو « أناشيد
ليست متناقضة » . والإجابة عن ذلك هو أنه لا يوجد شيء من بين هذه
الأشياء يقع ضمن وظيفة الجوقة ، فعملها شيء أكثر سموا وأكثر أهمية من
كل ذلك .

سوف نؤجل حديثنا عن علاقة الجوقة بالحدث وعن ملامحة أناشيد
الجوقة ، فكلتا الناحيتين مرتبطتان بمسألة عدم الاحتمال ، ونحن لا نفكر قط
في نقطة عدم الاحتمال هذه . إننا لانحياكي الشكل الخارجي للحياة . إننا
لا تصور جسدها بل نعيش عن روحها . وإذا سمينا وراء عدم الاحتمال فسوف
نجد أنه بعيد اللال في محيط الجوقة : ففي قصة موت نيلسون Nilson فإن
جوقة تتكون من عشرة حروف تكون عديمة الاحتمال تماما مثل جوقة

تتكون من عرائس البحر أو من اللائكة . وإذا حاولنا أن نذكر بعض
الجوقات الحديثة التي تبعث تأثيراً بليفاً فإننا سوف لا نذكر أى جوقة مثل
Strolling players أو Flowergirls أو الجوقات التي تترنم بالأناشيد
في الكنائس أو أى نوع من الجوقات التي من هدفها تحقيق ما هو «طبيعى»
بل سذهب بتفكيرنا مباشرة نحو جوقات الأرواح Spirits في مسرحية
بروميثيوس طليقا Prometheus Unbound أو جوقات الشفقة والأعمار
Ages and pities في قصة Dynasts لتوماس هاردى Hardy . إن الجوقة
لانتضى إلى عالم الخبرة العادية حيث يوجد أشخاص حقيقيون يسلكون
سلوكاً عادياً ويبدون ملاحظات مناسبة بل ينتمون إلى عالم أكثر سموا حيث -
كما يقول كورنفورد - « تكون الاستعارة . كما نسميها ، هي نسيج الحياة » .
وإذا استثنينا بعض الأمثلة القليلة فإننا نستطيع القول بأن الجوقات
اليونانية كانت تتكون من كائنات تنتمى إلى أحد أمثال هذا العالم أو تقرب
منه اقتراباً شديداً . فأحيانا تتكون من كائنات غير بشرية مثل الجوقة في
مأساة إلهات الرحمة أو كائنات نصف بشرية مثل مأساة عابدات باكخوس
وأحيانا تتكون من كائنات بشرية تظهر من خلال سحابة من الانفعال السامى
مثل النساء الباقيات في مأساة إفيجينيا ، أو مثل الرجال المسنين الذين يعيشون
في الأحلام في مأساة هيراكليس . وحتى عندما تبدأ المسرحية بجوقة يظهر
أفرادها في صورة رجال عاديين أو نساء فإنهم يتحولون بعد ذلك سواء عاجلاً
أو آجلاً .

لم تكن مشكلة الجوقة عند يوريبيديس في كيفية جعلها أقل معارضة
بقدر المستطاع ، بل كانت في كيفية الحصول على أعظم وأسمى فوائد لها ،
وقد اندمج ذلك كلية في كيفية تناول هذين الجانبين للحدث وهو استعماله

أحيانا للجانب الأرضي وأحيانا أخرى للجانب العلوي ، وأحيانا كان يفصل بين الجانبين وأحيانا أخرى كان يمزجها معا ، وفي بعض الأحيان كان يميل أحدهما يطنى بقوة على الآخر . إننا لا نستطيع الآن أن نتناول بالتفصيل التأثيرات المختلفة التي كان يحققها يوريبيديس عن طريق الجوقة ، لكننا سوف نتناول بعض التأثيرات النموذجية وسوف نختار أمثلة لسكل منها من بين المشاهد التي هاجمها الفقاد بقسوة .

أول هذه التأثيرات وأكثرها قياسا هو استعمال الجوقة « للتوزيع » ، إذ كانت تستخدم لخلق العالم المثالي الذي يعالج جراح القسم الواقعي . إنها بالطبع ليست « ترويحاً كوميدياً » كالذي وصلت إليه الجوقة في العصر الإليزابيثي ، إنها انتقال من الخوف أو الألم إلى الجمال الجرد أو الموسيقى ، دون أى تغيير تقريبا في الانفعال . ونقصد بذلك أنه إذا تسبب الألم في إيجاد الدموع في العيدين فإن الجمال سوف يعبر عن نفس الانفعال حتى يحافظ على وجود الدموع في العيدين بينما هو في الواقع يغير من نوع هذه الدموع . هذه هي فائدة الأشعار الغنائية التي تمكن الشاعر المسرحي اليوناني من تناول المشاهد المفزعة بحرية دون أن تنقد هذه المشاهد طابع الجمال السامي الذي يسيطر عليها . ولنتذكر جوقة سلاميس في مأساة الطرواديات في أثناء المشهد الذي يأتي بعد قتل الطفل مباشرة ، أو الأشعار الغنائية التي يتبادلها أوديس على وجه الخصوص - الأنشودة التي تلقيها الجوقة في مسرحية هيبوليتوس بعد أن تندفع فايدرا إلى الداخل مباشرة لكي تتخلص من حياتها . إن لدينا مشهداً ذا انفعال شديد وألم لا يطاق تقريباً ، وبعد أن تصبح الجوقة وحيدة فإنها لا تبدى أى ملاحظة مناسبة قد لا تؤدي إلى ركافة غير مقبولة . إنها تنطق ببساطة بهذه الكلمات (سطر ٧٣٢ وما بعده) :

ليقتنى أذهب إلى كهف أختنى فيه
فوق قمة تل لم تصل الشمس إليه
أو ليت سحابة تنجم فوق مسكنى
فأصبح كالطير بين جماعات طيور الإله...

إنها تماما نفس العاطفة التي كانت تتمثل في قلوبنا ، إن صرخة الهروب
إلى أى مكان فيها جمال على الرغم مما فيها من حزن ، إنها صرخة هروب إلى
غابة الحور على الأدرياتيك حيث يبكى شقيقاته من أجل فايتون Phaethon
أو إلى أى مكان حيث توجد للسعادة والجمال — كما تستمر الأنشودة في خفة ،
أو إلى الشاطئ حيث توجد « بنات الشمس للغربة » .

حيث لا يسكت خرير للياه الجارية
في جنة الإله المأدبة القريبة من البحر
وحيث تبعث الأرض — واهبة الحياة منذ القدم —
مزيدا من السرور ، وفيها مثل الشجرة الهائلة .

وينتج عن الرغبة في الهروب هروب فعلى من عالم الجوقة نفسه وبطريقة
تنصف بالجمال ، هذه — على وجه العموم — هي الوظيفة الطبيعية لأناشيد
الجوقة ، وعلى الرغم من ذلك فإنها قد تستعمل في بعض الأحيان لتساعد على
تطور الحدث . ففي الأنشودة التي تلى المشهد السابق مباشرة تنبأ الجوقة
فتصف انتصار فايدرا .

لسكن الجوقة اليونانية لم تكن تنشد أغانيها عندما يكون للمسرح خالياً
فقط ، بل كانت تتكلم — على لسان قائدها — بمقدار معين وتشترك في حوار
مادى مع الممثلين . إن عملها في هذه الفترة يكون بعيداً عن أعمال التطمل

أو الفضول ، ملتزما بجانب الحيادي ، ذا نغمة عميقة . فعندما يسأل مسافر على الطريق أو عندما يعلق البطل أو البطلة على ما قرره أو يبدى بعض الملاحظات فإن قائد الجوقة هو الذي يجيب الإجابة الضرورية ، لكن إجابته تأتي في حدود معينة مرسومة بمهارة ، فلا يجب أن تكون شخصية القائد شخصية مرسومة المعالم — مثل باقي الشخصيات — ذات آراء شخصية قوية ، ولا يجب أيضا — كما اعتقد — أن يدلى بمعلومات لم نعرفها بعد ، أو يعبر عن آراء قد تبدو متناقضة أو مبتكرة . إنه شخصية تشبه العبدى أو تشبه نوعا من أنواع الموسيقى التي تنطلق في الهواء : ويبدو ذلك بوضوح في مشهد رائع آخر من مأساة هيبوليتوس حيث تسترق فايدرا السمع إلى الباب ، ويشاركها في ذلك قائد الجوقة وهو يعكس أحاسيس فايدرا بل ويجعلها تبدو في صورة أكثر إثارة (من سطر ٥٦٥ إلى سطر ٦٠٠) .

في أثناء هذه المشاهد الحوارية كان يمكن في بعض الأحيان تحقيق نوع من أنواع التأثير عند السماح للجوقة بأن تتحول لفترة معينة إلى شخصية آدمية عادية . ففي مسرحية إفيجينيا في تاوريس (سطر ١٠٥٥ وما بعده) تعتمد خطة هروب إفيجينيا وأورستيس سالمين على تكتم الجوقة التي يتكون أفرادها من أسيرات يونانيات وتتوسل إليهن إفيجينيا كي يلتزم الصمت . وبعد لحظة من النردد وتقدير الخطر الطارئ يوافقن على ذلك ، وتتجه إليهما إفيجينيا بكلمات رائعة تعبر عن العرفان بالجميل ثم ينزاح عن كاهلها عبء وجودهن فتعادر المسرح لعمل الترتيبات اللازمة مع أخيها ، ويبقى أفراد الجوقة — الأسيرات — بمفردهن يشاهدن طائرا بحريا وهو يرفرف بجذاهيه ، متخذاً طريقة نحو أرجوس ، حيث تتوجه إليها في ذلك الوقت إفيجينيا ، وحيث قد لا يذهبن إليها أبداً ، ثم ينطلقن في إنشاد أغنية جميلة تعبر عن شوقهم إلى أرضي الوطن . وبالمثل في

المشهد للرائع الأخير من مأساة برميثيوس لأيسخولوس يظهر أفراد الجوقة — وهن بنات أوكيانوس Oceanus اللأنى كن يمثلن أفراد الالينتمون إلى عالم البشر طوال مشاهد المسرحية — وقد وجهت إليهن التحذيرات لى يبتعدن عن بروميثيوس ويتركنه ليقابل وحده مصيره للشثوم ولكنهن — تحت تأثير انفعال بشرى مفاجىء — يرفضن الانقضاى من حوله ويهبطن معه إلى الجحيم .

وأحيانا أخرى كان يتحقق التأثير عن طريق التركيز على الجانب الآخر وهو ارتفاع الجوقة عن مستوى البشر . فى مسرحية هيراكليس على سبيل المثال — عندما يوشك الطاغية لوكوس Lukos على إشعال النار فى بعض اللاجئين ليضطرم إلى ترك أحد اللذابح للقدسة الذى يلجئون إليه — وهو نوع من الإثم أراد أن يرتكبه الطاغية ليتجاضى ذلك التقايد الدينى الذى ينهى عن اقتحام الأماكن المقدسة — فعمدا أوشك الطاغية على ذلك حاول الرجال المسنون الذين تتكون منهم الجوقة لفترة من الزمن أن يمدوا جنود الطاغية بالقوة . إن أفراد الجوقة فى هذا المشهد يشبهون الأشباح التى تظهر فى الأحلام وهم يحاولون القتال ، إنهم — كما يقول الشاعر نفسه — « كلمات وشبح غامض اللامح يظهر ليلا فى الأحلام » محاولا القتال ضد آدميين من دم ولحم . إنها معركة وهمية يائسة وليدة الساعة ، يظهر فيها الرجال لفترة قصيرة من الزمن ولكنها سوف تبدو غير عادية إن استمرت أكثر من ذلك . لدينا مثال آخر فى المسرحية للفقودة السماء أنتيوى Antiope فهناك مشهد بصوره الطاغية وقد استدرج بواسطة مجموعة من الفتلة إلى أحد الأكواخ . إنه يحاول الهرب من الكوخ ويلجأ إلى الجوقة التى تتكون من رجال مسنين ، طالبا منهم للمونة . أفراد الجوقة ليسوا فى الواقع رجالا

مسكين ، إنهم ليسوا سوى أصداء قديمة أو أصوات لمدالة تنطق أمام الطاغية بمصيره المشنوم وتقف بلا حراك بينما يقترب الفتلة من السكوخ .

عن طريق هذه الأمثلة نستطيع الوصول إلى تأثير آخر أكثر قوة من ذلك التأثير ولسكنه من نفس النوع ، إنه ذلك التأثير الذى يظهر فى مأساة ميديا Medea والذى ظل — حتى وقت قريب جدا — يلقى هجوما عنيفا ويتعرض لتفسير غير سليم . إنه تأثير يذكر الإنسان بالرواية اليونانية التى تتناول خطيئة بشرية مفرزة اهتزت من أجلها الشمس وحادت عن مجراها . إنها مثل الصرخة البشرية — فى مسرحية السكترا التى اهتزت لها أركان السلام الخالد بين الآلهة فى السماء ، إن فيها شيئا يشبه المذيان ، إنه اقتحام غير معقول من عالم الأرض نحو عالم السماء وإيجاد فجوة فى أسوار لا يصح الاقتراب منها .

لقد ذهبت ميديا إلى داخل القصر لى تقتل أطفالها . وتبقى الجوقة لتشد أغنيات تعبر فيها عن قلقها وعن قلقنا أيضا . لقد تساءل النقاد « لماذا لم يندفع أفراد الجوقة إلى الداخل لإنقاذ الأطفال ؟ » . وقبل كل شيء نستطيع الإجابة بأن الجوقة لم تفعل ذلك لأن هذا العمل ليس من النوع الذى نستطيع أن نقوم به الجوقة أبدا ، فهذا العمل يستدعى أشخاصا آدميين « من لحم ودم » ويواصل أحد النقاد قوله « حسنا إذا لم يكن فى استطاعتهم القيام بعمل ذى تأثير كبير فلماذا يضمهم يوريبيديس فى موقف يحملنا نطالبهم بالقيام بمثل ذلك العمل ، ويجمعهم يظهرون بمظهر غير مقبول إذا لم يقوموا به ؟ والإجابة عن هذا السؤال تأتى فى نص المسرحية نفسه ، إنهم لا يندفعون إلى الداخل — وليس هناك ما يدعو للسؤال لأن الباب مغلق بإحكام . وعند ما يحاول ياسون الدخول إلى المنزل فى المشهد الثانى فإنه يستعين بجنود يستعملون آلات حادة خاصة لاقتحام الأبواب المغلقة . إن العمل الوحيد الذى يستطيعون

القيام به هو من ذلك النوع الذى يتلاءم مع وظيفة الجوقة : إنه التعبير عن الرغبة القاسرة المغلوبة على أمرها .

عندما تكون ميديا فى داخل المنزل فإن الجوقة تنطق بانفعالات سامية غير شخصية تعبر فيها عن الحب الذى انقلب إلى كراهية فى صدر ميديا ، وعندما تنطلق صرخة مفاجئة من الداخل فإن الجوقة أيضا تعبر عن فزعها لما سوف يحدث من أهوال (سطر ١٢٦٧ وما بعدها) :

إراقة الدماء مرة .

تولد الكراهية المرة .

فتقيم هذه حيث كان الحب ؛

إن غضب الآلهة يخلق .

فوق رموس السفاحين .

وتحت أقدامهم أرض مليئة بالزعر .

وحولهم تتردد أصوات الموتى .

كاللحن الموسيقى .

ثم تتوقف النساء جميعا إلا واحدة منهن تقسائل .

صه ! هل سمعن صرخة الأطفال ؟

وتدبهن أخرى قائلة .

أيتها البائسة ! أيتها البقيضة .

ثم يسمع صوت طفل (من الداخل) .

ما هذا ؟ ماذا أفعل ؟ فلا أبتعد عن أمى .

طفل آخر .

أخى ! إني لا أفهم شيئا ؛

آه ! أظن أنها تنوى القضاء علينا .

امرأة من الجوقة : إني ذاهبة للنجدة ! للنجدة ! سوف أنقذهما في
اللمعة الأخيرة .

الطفل : نعم ! بحق الآله . النجدة ! النجدة ! سوف نموت .

الطفل الآخر : لقد أمسكت بي الآن ! والسيف في يدها .

عندئذ يشاهد المتفرج نساء الكورس يستمن إلى صيحة الطفلين ثم
يخرجن عن طبيعتهن التي كن عليها في بداية المساة فيندفعن نحو الباب الذي
أغلق في إحكام شديد وعبثا يحاولن اقتحامه بينما تدوى صرخة الطفلين وهما
يطلبان المعونة من ورائه .

لكن صدمة الفزع الشديد لا تستمر سوى برهة وجيزة ، إذ سرعان
ما تعود مرة أخرى إلى الشر القلبي في هذه الأبيات في نفس المشهد :

فرق من الذسوة (يطرقن الباب بعنف) :

أنت أيها الحجر ! أيها الحديد !

ألا تستطيع أن تنقذ تلك الحياة ؟

ألا تحس بالألم من أجل وجوده ؟

فريق آخر : لقد قتلت أم ولديها منذ قديم الزمان .

واحدة ، واحدة فقط ، منذ الفجر حتي غروب الشمس .

وسرعان ما تنتقل إلى أنشودة سامية عذبة تتحدث عن الطفلين اللذين
لغيا حتفهما والذين تتحدث عنهما الأساطير . لم تسكن صرخة الميت هذه
سوى ضوضاء جاءت من الحجرة المجاورة إنها صدى لصرخات كثير من
الأطفال — منذ بداية العالم — يرقدون الآن في سلام بعد أن أصبحت صيحات
الأم التي أطلقوها منذ قديم الزمان نوعاً من أنواع الروحانية أو نوعاً من أنواع
الألحان الموسيقية . لقد وصلت إليها يد « الذكرى » ، تلك « الذكرى » التي
كانت والدة لربات الشعر Musai .

إننا نجد هنا مبررات للأحوال السامية في المأساة اليونانية وتقاليدها .
إنها تستطيع أن تتناول بجرأة أي لحظة من لحظات الفزع التي تتخلل الحياة
المحزنة وذلك دون أن تفشل في تحقيق الصدق أو أن تتسبب في إتلاف
ذلك المحيط العادي من الجمال . إنها تضع الأشياء تحت سحر عظيم يتمتع به
شيء ليس من السهل تسميته ، وإن كنا قد حاولنا الإشارة إليه في هذه
الصفحات ، إنه شيء قد نستطيع أن نعتبره « خلوداً » أو « شيئاً عاماً » أو حتى
قد نعتبره « ذكرى » لأن « الذكرى » بهذه الطريقة — تتمتع بقوة ساحرة
عظيمة . أو كما استطاع برتراند راسل Bertrand Russell أن يعرفها في
إحدى مقالاته ، « إن الماضي لا يتغير أو يتبدل . إنه مثل الملك دسكان Duncan
في مسرحية مكبث Macbeth يدوم نوما هادئاً بعد حياة مليئة بالحلم . لقد ذبل
كل ما يمتاز بالشفف وحب السيطرة وكل ما كان صغيراً أو زائلاً ، أما الأشياء
للسامية الخالدة فإنها مازالت تتلألأ مثلما تتلألأ النجوم في أثناء الليل » .

إن هذه القوة التي تستطيع أن تغير من هيئة الأشياء قد توجد بدرجات
متفاوتة في جميع أنواع الشعر ، ولسكنها توجد بقوة ذات شأن كبير في المأساة
اليونانية . ولقد تمتعت المأساة اليونانية بهذه القوة لما للمأساة من تقاليد دينية سامية
وصورة جدية صادقة ، لكن لم يكن ذلك السبب الرئيسي . بل إن السبب الرئيسي

هو ذلك المنصر التقليدى الغريب الذى يوجد فى المأساة . ذلك المنصر هو الجوقة ، تلك الفئة التى تتكون من مجموعة من الأحاسيس والذكريات ، تلك الأنشودة والرقصة التى تدبر عن أشياء ليس من المستطاع التعبير عنها بواسطة الكلمات . لقد تمتعت المأساة اليونانية بسبب هذه القوة بذلك المنصر الفريد فن الشجاعة والانتصار . وعليها ألا ننسى أرسطو — الذى لا نستطيع أن نرفض آراءه — كان يرى أن المأساة تمتاز عن غيرها من أنواع الفن المسرحى لأنها نوع يصور للبؤس البشرى بل لأنها تصور النبيل والجمال والبشرى . وإذا كان لنا أن نثق فى بعض المخطوطات التى وصلتنا من أعماله ، فإنه يذهب إلى أبعد من ذلك فيقول إن المأساة هى « تصوير لأسمى أنواع السعادة Eudaimonia » . وكان أرسطو بالطبع على علم بمكان الموت أو الكارثة فى المأساة ، وكان يفضل ما يعرف اليوم « بالنهاية غير السعيدة » . كان يجب أن تظهر بوضوح قوى الشر والفرع ، وبهذه الطريقة فقط نستطيع أن نتغلب على هذه القوى ، ولكننا عندما نستخدم أقصى ما فى وسعها ، عندئذ فقط يبدو بوضوح أنه مازال فى النفس البشرية شيء لا نستطيع هذه القوى السيطرة عليه وأن هذا الشيء لديه من القوى ما يستطيع عن طريقه أن يجعل الحياة ممقعة هذا هو ما تكشف عنه أو ما تشير إليه من بعيد — المأساة اليونانية .

واضح أن هذا يتحقق عن طريق الربط بين طرفين ، بين الموضوع وهو مواجهة الحقائق المحزنة ، مواجهة كاملة وبين الطابع وهو تغيير كامل لهيئة هذه الحقائق عن طريق الشعر . إن الفنان القاصر يهرب من الحقيقة عن طريق اللجوء إلى رومانتيكية هزيلة ، والفنان التافه فى تغيير هيئة الحقائق . ويبدو لي أن يوريبيديس قد فاق على كاتب آخر فى الربط بين هذين الطرفين ونجماهما وحدة متكاملة ، ففي هذه الباحية بالذات تستقر كفاءته — سواء للخير أو

أشهر - كشاعر . وقد يبدو لأكثر القراء أن يوريبيديس قد أصابه الفشل
أن مزجه بين الحياة الواقعية والجو غير البشري وبين التفكير المستيقظ والأحلام
الأسطورية ، هذا المزج يظل متنافرا ، إنه صرخة خشنة قوامها تقاليد معقدة
واقعية جامدة لكن قراء آخرين يرون أنه بسبب هذه الكفاءة قد وصل
يوريبيديس إلى تلك الدرجة الممتازة التي امتدحه من أجلها جوته Goethe
وأرسطو أيضا - وإن كان إلى حد ما - والتي ظل بسببها منذ ألفي عام
حتى الآن « أكثر الشعراء تراجيديّة » وإن كان مخطئا في حالات مختلفة .

تم الكتاب

بحمد الله

المحتويات

| صفحة | |
|------|---|
| ١ | الفصل الأول : كلمة تمهيدية |
| | الفصل الثاني : مصادر حياة يوريبديدس ، الذكريات التي ظلت |
| | باقية حتى القرن الرابع ، شبابه ، أثينا بعد الحرب |
| ١٠ | الفارسية ، السفنطائيون الكبار |
| | الفصل الثالث : ما هي المأساة اليونانية ؟ مأسى يوريبديدس الأولى |
| ٤٠ | حتى عام ٤٣٨ ق . م ، الكستس وتليفوس |
| | الفصل الرابع : بدء الحرب ، مأسى يوريبديدس في نضوجه ، من |
| ٥٦ | مأساة ميديا حتى مأساة هيراكليس |
| | الفصل الخامس : التعبير الدقيق ، مرارة الحرب ، الكيبيديديس |
| ٧٦ | والثوار ، مأساة أيون ، مأساة الطرواديات |
| | الفصل السادس : بعد عام ٤١٥ ق . م ، آخر أيام يوريبديدس في أثينا ، |
| | منذ مأساتى أندروميديا وايفيجينيا حتى مأساتى |
| ١٠٢ | الكترا وأورستيس |
| | الفصل السابع : بعد عام ٤٠٨ ق . م ، مقدونيا ، ايفيجينيا في أوليس ، |
| ١٢١ | عابدات باكخوس |
| | الفصل الثامن : فن يوريبديدس ، الشكل التقاليدى والمضمون الحى ، |
| ١٤٦ | المقدمة ، الرسول ، الإله من الآلة |
| ١٧٢ | الفصل التاسع : فن يوريبديدس (تابع) ، الجوقة ، خاتمة |

مطبعة المشرق
٩٨ شارع العباسية - عمارة النجمة

Bibliotheca Alexandrina
مكتبة الإسكندرية



0262672

التمن ٣١٥